أ.د/عوض الغباري

التناص فى شعر ابن نباتة المصرى

مقدمة

يهدف هذا البحث إلى دراسة شعر جمال الدين بن نُباتة المصرى (ت٧٦٨هـ = ١٠٨٣م) منظور نقـدى حـديث تمثّله نظرية « التناص » "Intertextuality" التى اهتم روّادها ومن تلاهم من النقاد الغربيين ، وغيرهم بالعلاقة بين النصوص الأدبية من حيث أثر النصوص السابقة فى تشكيل النصوص اللاحقة ، أو ما يُسمّى أيضاً بتداخل النصوص .

وقد اخترت هذا الموضوع بالتحديد لاعتقادى أن نظرية التناص بمعناها الحديث ، كما سأعرضه ، تتيح للباحث العربى أن يستفيد من دلالاتها الإيجابية ، وإنجازاتها الفكرية والأدبية والنقدية فى تعميق رؤيته ودراسته للأدب العربى فى اتصال حلقاته الإبداعية من جيل إلى جيل ، مع الوعى باختلاف المُعْطَى الثقافى الغربى لهذه النظرية عن المعطى العربى الذى تعددت جوانبه الثقافية والأدبية ممثّلة ثراء معرفيا وغنى منهجياً فى دراسة علاقة الشاعر الجديد بالشاعر القديم فى تراثنا العربى القديم والمعاصر . وقد عزّز من قناعتى باختيار هذا البحث أنّ ابن نباتة ، وهو من أهم الشعراء المصريين فى العصر المملوكى ، مثال فريد للتناص فى الأدب العربى ، فقد كان شعره تواصلاً إيجابيًا مع التراث العربى الذى ثقفه ، وتجلّت أبعاده العميقة فى شعره الذى ألّفه بأسلوب فنى متميز جسّد أثر هذا التراث العربى فى خياله .

وقد عبّر ديوان ابن نباتة تعبيراً جميلاً عن أثر القرآن الكريم ، والحديث النبوى الشريف ، والشعر العربى ، وخاصة شعر المتنبى ، فضلاً عن الفنون العربية النثرية ، وأهمها المَثَل . وكان للتناص بالتراث العربى أثره فى تشكيل عبارته الشعرية مما أنتج أدباً متميّزا بقدر ما هو متأثر متداخل مع هذا التراث الزاخر الذى أمد الشاعر بمعين لا ينضب من الزاد المعرفى والفنى ، تجلّت فيه آثار الثقافة العربية بأبعادها الحضارية الإسلامية التى نهل منها الشعراء والكُتّاب كلٌ بطريقته الخاصة ، وارتشف هؤلاء الأدباء من رحيق بستان التراث العربى فحوّلوا ما ارتشفوا منه عسلاً جَنِيًا « فيه

شفاء للناس» ، ولاغرو فقد اشتهر أدب ابن نباتة بأنه « قطر نباتى » تورية بسكر النبات كما هو مستقرّ فى عرف ووجدان المصريين .

وقد توخيتُ فى هذا البحث منهجا تناصت ـ من خلاله ـ نظرية التناص فى النقد الحديث ـ غربيا وعربيا ـ بها فى النقد العربى القديم ، خاصة فى موضوع السرقات الأدبية ، مما أفاد فى قراءة شعر ابن نباتة من منظور هذا التواصل الأدبى الذى مثّله شعره مع التراث السابق عليه .

وقد عرضتُ لنظرية « التناص » الغربية عرضا نقدياً ، مبيّنا ما يمكن الالتقاء معه منها من منظور وعينا العربى الإسلامي المعاصر فى علاقته الصحيحة بتراثه ، ثم انتقلت إلى الجانب التطبيقى ، فدرست شعر ابن نباتة من منظور ما اصطلحت عليه نظرية التناص الحديثة مما يتسق مع المنظور النقدى العربى قديماً وحديثاً .

ولما كان ديوان ابن نباتة ضخما ، (تبلغ صفحاته نحو ستمائة صفحة من القطع الكبير) وكان التناص ، مباشرا وغير مباشر ، ظاهرة واضحة فى هذا الديوان ، فقد اقتصرت على دراسة التناص المباشر فيه ، ولم أقف عند التناص غير المباشر لعدم خلو أية قصيدة أو مقطوعة فيه من أثر للموروث الثقافى بمعناه العام ، مما يوقع البحث فى متاهة حالة تتبعه ، أمّا دراسة التناص المباشر فتساعد فى تحديد إجراء البحث منهجيًا . وقد قسّمتُ هذه الدراسة التطبيقية إلى عدة محاور اقتضتها المادة الشعرية النباتية ، فدرستُ فى محور منها ، التناص فى هذا الشعر بالقرآن الكريم ، والحديث النبوى الشريف . ودرستُ فى محور آخر ، المديح النبوى فيه ، وقد تميزّ باتّصاله وتناصه مع التاريخ العربى الإسلامى عامة ، وسيرة الرسول ـ ﷺ ـ خاصة ، كما تميّز بتناصه مع كعب بن زهير فى قصيدة (بانت سعاد) ، على وجه أخص .

ومع هذا الأثر الإسلامى فى شعر ابن نباتة ، تجلى أثر الشعر الجاهلى ، وقد درست « تناص » ابن نباتة بمعلقة امرئ القيس خاصة ، لما تجّلى فيه من إبداع ابن نباتة ، وتفرده فى تضمين أشطار هذه المعلقة . وفى محور آخر درست التورية بمصطلحات العلوم والفنون ، والتورية باسم العلم ، إذ تناصّ ابن نباتة مع

مصطلحات النحو والعروض خاصة ، إضافة إلى المصطلحات الدينية ، كمّا تجلّى التقاؤه بمجالات الثقافة العربية المختلفة فى توظيفه لأسماء الأعلام التى عبّرت دلالاتها الرمزية الثرية عن هدف الشاعر من التناص ، ويسرى هذا أيضًا على هدفه من التناص بمصطلحات العلوم والفنون .

وقد تناولت تناص ابن نباتة مع الشعراء العرب ، خاصة شعراء العصر العباسى ، ومنهم أبوتمام ، وأبو نواس ، وأهمهم المتنبى الذى حاورابن نباتة شعره بتنويعات تناصية مختلفة أثْرت دلالات التناص فى شعره .

وقد ختمت هذا البحث بتأصيل وتقييم لمفهوم التناص فى شعر ابن نباتة ، واضعًا قضية السرقات الأدبية فى التراث العربى فى نصابها ، حركة نقدية لها منظومتها الخاصة التى لا يجب أن نقلّل من قيمتها لحساب نظرية التناص الحديثة فى أمل للتواصل مع تراثنا دون عزله عن عصرنا ، وما يمثّله من تطور للنظريات الأدبية والنقدية ، ودون قطيعة معرفية مع التراث كما دعا إلى ذلك الحداثيون الغربيون ، ومَنْ نحا نحوهم من الحداثيين العرب . ولا يعنى تقدير التراث لونا من تقديسه أو وضعه فوق النقد ، كما لا يعنى التواصل معه القطيعة المعرفية مع ما أدّت إليه نتائج النظريات الغربية الحديثة دون الافتئات عليها ، أو الانبهار والتعالى بها على التراث العربى ، أو فرض منظومتها الثقافية المختلفة عن المنظومة الثقافية العربية .

مفهوم التناص

التناص ـ مصطلحا أدبيا ـ هو [العلاقة بين نصين أو أكثر ، وهى التى تؤثر فى طريقة قراءة النص المتناص « Intertext » أى الذى تقع فيه آثار نصوص أخرى ، أو أصداؤها](١) . وتحديدا لمصطلح « التناص » الذى يُعَدُّ من جوهر العملية الشعرية(٢) ، يجب التمييز بينه وبين عدة مفاهيم أخرى نراها فى بعض الدراسات المتعلقة بالتناص ، وأهم هذه المفاهيم التى تتداخل تداخلاً كبيراً مع مفهوم التناص «الأدب المقارن» و «المثاقفة» ، و«دراسة المصادر» ، و«السرقات»(٣) .

ولا يعنى مفهوم التناص تلاشى الصوت الخاص للشاعر اللاحق المتناص مع شاعر سابق « فكل صوت له قيمته الخاصة ، وإنْ فُهِم فى سياق الأصوات الأخرى المحيطة به»(٤) .

وتُعدُّ جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) هى مؤسسة مصطلح «التناص»(٥) [على أساس من انعكاس واحد أو مجموعة من الأصول الثقافية فى كل نص ، مما يجعل التناص حوارا للنصوص . وقد أشار « ت. س. إليوت » T. S. Eliot إلى أن الكاتب يجب عليه أن يكتب واضعا كل المعلومات عن الأدب الأوروبى نصب عينيه](٦) . وقد اعتمدتْ جوليا كريستيفا فى تأسيس مفهوم التناص على إنجاز

---

(١) محمد عنانى ، المصطلحات الأدبية الحديثة ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص٤٦ .

(٢) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص) ، المركز الثقافى العربى ، المغرب ، الدار البيضاء ، ط ثانية ، ١٩٨٦ ، ص١١ .

(٣) المرجع السابق ، ص١١٩ .

(4) Arnold M. Penuel, Intertextuality in Garcia Márquez, Spanish Literature Publications Company, York, South Carolina, 1994, P. X.

(5) Ibid, Ibid.

(6) Ibid, P. 120 .

النظريات السابقة ، وأهمها السيميوطيقية[٧] ، والبنيوية[٨] ، كما اعتمدت على جهود كثير من النقاد الذين اهتموا بالتاريخ الثقافى ، وتجلياته فى الأدب مثلما يتصل بجهود « باختين » "Bakhtin" وتحليله لتاريخ التراث "The history of tradition" وتجلياته فى الرواية خاصة ، وقد ألمح إلى تداخل الصور النصية فيها[٩] .

وترى جوليا كريستيفا أنّ التناص ترحال للنصوص ، وتداخل نصى ، مستفيدة، كذلك ، من الإنجاز النقدى الذى تناول علاقات النصوص ، وأثر السابق فى اللاحق دون أن يضع النقاد له اسم « التناص » بالتحديد ، فتقول إنه فى فضاء نص معيّن « تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى »[١٠] ، وأنّه « إذا ما أُخذ القول الشعرى داخل التداخل النصى فإنه سيكون مجموعة فرعية من مجموعة أكبر »[١١] تمثّل فضاء النصوص فى المحيط الثقافى الغربى ، ومن ثمّ ترى أنه لا يمكن اعتبار المدلول الشعرى نابعًا من سنن محدد ، لأنه [مجال لتقاطع عدة شفرات « على الأقل اثنتين » تجد نفسها فى علاقات متبادلة][١٢] . فأسلوب الحوار بين النصوص يندمج كل الاندماج بالنص الشعرى ، وهو ظاهرة معتادة على طول التاريخ الأدبى ، على حد تعبيرها[١٣] . أمّا بالنسبة للنصوص الشعرية الحديثة فإن التناص فيها قانون جوهرى إذ هى ، على حد قولها ، «نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص ، وفى نفس الآن ، عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصياً »[١٤] .

---

(٧) جوليا كريسطيفا ، علم النص ، ترجمة فريد الزاهى ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، الدار البيضاء ، ط أولى ، ١٩٩١ ، ص٧٢ ، وما بعدها .

(٨) المرجع السابق ، ص٨٩ ، وسوف نرجع إلى علاقة التناص بالسيموطيقية والبنيوية .

(٩) محمد عنانى ، المصطلحات الأبية الحديثة ، ص٤٧ .

(١٠) جوليا كريسطيفا ، علم النص ، ص٢١ .

(١١) المرجع السابق ، ص٧٨ .

(١٢) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(١٣) المرجع السابق ، ص٧٩ .

(١٤) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

وهذا يعنى أن التناص ليس عملية بسيطة يمكن من خلالها فصل الأثر تضمي عن العمل اللاحق المتأثر ، فالنص الشعرى ، بهذا المفهوم ، يخضع لعملية بناء وهدم للنصوص الأخرى فينتج النص الجديد « داخل الحركة المعقدة لإثبات ونفى متزامنين لنص آخر »[15] . ومن هنا فليس هناك تكرار لوحدات (التأثير والتأثر) ، أو بمعنى آخر « لا تظل الوحدة المكررة هى هى ، وهو ما يجعلنا نتبنى كونها تصبح أخرى بمجرد ما تخضع للتكرار »[16] .

ـ ٢ ـ

علاقة نظرية التناص بالنظرية السيميوطيقية :

ومع أنّ مفهوم كريستيفا للتناص أساس لنظريته ، ومع أنّنى حاولت تحديد مصطلح التناص بناء على مفهومها الذى استقته من روافد نظرية متعددة ، فإنه تجب الإشارة إلى أن هذا التحديد ليس جامعًا مانعًا عند منظِّرى التناص[17] ، وهو أمر طبيعى لأنه مصطلح حديث « ولأن فترة الاهتمام به ، ودراسته بدأت من حوالى عشرين عاماً فقط»[18] . ومع ذلك فإنّى أحاول استخلاص مقوِّمات التناص من مختلف التعريفات مما يساعد فى تأصيل مفهومه الاصطلاحى بناء على ما سبق، ويمكن معه القول إنه « فيسفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة »[19]، فالنص المتناص امتصاص للنصوص الأخرى ، يجعلها منسجمة مع فضاء بنائه ، ومع مقاصده ، ويحولُها بتقنياته المختلفة بقصد مناقضة خصائصها ، ودلالتها ، أو بهدف تعضيدها ، ومعنى هذا أنّ التناص هو « تعالق » (الدخول فى علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة[20] .

---

(١٥) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(١٦) المرجع السابق ، ص٨٠ .

(١٧) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص)، ص١٢١ .

(١٨) أحمد الزعبى ، التناص نظريًا وتطبيقيًا ، مكتبة الكتانى ، إربد ، الأردن ، ط أولى ، ١٩٩٥، ص١٢ .

(١٩) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص)، ص١٢١ .

(٢٠) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

وتربط جوليا كريستيفا العلامات القائمة فى أى نظام لغوى بما تسميه «النظم الرمزية» الموجودة سلفاً ، مما اتسع معناه ، أخيراً ، فى دراسة السيميوطيقا ليدل على التشابك بين النصوص على أى مستوى صوتيًا كان ، أو دلاليًا ، أو تركيبيًا[٢١] . ومن هنا كتب «ليون س. روديه» "Lion S. Rodiez" فى مقدمة كتاب جوليا كريستيفا « الرغبة فى اللغة » "Desire in Language" الذى ترجمه [ينعى سوء فهم هذا المصطلح بصفة عامة ، إذ ينكر جانب تأثير كاتب فى كاتب ، وفكرة مصادر العمل الأدبى مؤكّدا أنّ المقصود به «تبادل مواقع نظم العلامات فيما بين النصوص» أى إحلال نهج أسلوبى محل نهج ، وأنّ ذلك هو ما كانت كريستيفا ترمى إليه فى كتابها «ثورة اللغة الشعرية»][٢٢].

وهذا التصحيح لمفهوم جوليا كريستيفا للتناص ، يضعنا ، فى الحقيقة ، فى قلب النظرية السيميوطيقية ، والسيميوطيقا ، حسب مفهوم «إكو» "Eco" العلم الذى يدرس سائر ظواهر الثقافة بوصفها أنظمة للعلامات ، قائمة على فرضية مؤدّاها أن ظواهر الثقافة جميعها ما هى فى الواقع سوى أنظمة من العلامات ، بمعنى أن الثقافة هى فى جوهرها اتصال[٢٣]. كما أنها حسب «سيبيوك» "Sebeok" تتناول وظيفة التواصل ، ووظيفة التعبير[٢٤].

وفيما يتعلق بتحليل الأدب من وجهة النظر السيميوطيقية فإنّ هذا يتعلق ، بدوره « بالمحيط العام الذى يوجد فيه النص الأدبى ، فإنه يعنى بالكشف عن العلاقات التى تربط النص الأدبى بوصفه نسقًا أو نظاما ، وبين غيره من الأنظمة الأخرى »[٢٥]. ومعنى هذا أنّ النص الأدبى ، مع أنه نظام له خصوصيته ومقوّماته

---

(٢١) محمد عنانى ، المصطلحات الأدبية الحديثة ، ١٧٦ ـ ١٧٨ .

(٢٢) المرجع السابق ، ص٤٧ .

(٢٣) أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا ، مجموعة مؤلفين ، بإشراف سيزا قاسم ، ونصر حامد أبو زيد ، دار إلياس العصرية ، القاهرة ١٩٨٦ ، ص٣٥١ ، والاقتباس من سيزا قاسم ضمن ثبت المصطلحات التى قامت بإعداده بالاشتراك مع باحث آخر .

(٢٤) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(٢٥) سيزا قاسم فى دراسة لها بعنوان «السيميوطيقا : حول بعض المفاهيم والأبعاد» ضمن كتاب «أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا» ، المشار إليه سابقا، ص١٨ .

فإنه « ليس بمعزل عن غيره من الأنظمة السيموطيقية الأخرى ، فيتقاطع معها ، ويتفاعل معها ، وإذا كان العمل الأدبى له خصوصيته فإن تلك الأنظمة لها أيضًا خصوصيتها ، ومن ثم يمكن دراسة كل هذه الأنظمة فى تشابكها وترابطها ، وتتم عملية وضع العمل الأدبى فى سياقه من خلال كشف ترابطه بالأنظمة المختلفة ، وهذا السياق هو السياق المعرفى العام للثقافة البشرية »(٢٦).

وعلى هذا الأساس يتضح أنّ عملية التناص ـ حسب مفهوم كريستيفا ـ [تحول من نسق (أو أنساق) علامة إلى نسق آخر، (أو أنساق على نحو يستلزم منطوقًا جديدًا)](٢٧).

ويتضح ذلك فى تطور مفهوم التناص فيما بعد البنيوية ، إذ إنه ، كما يقول جابر عصفور ، «لا يشير إلى دراسة مصادر العمل الأدبى ، وإنما إلى تحولات أنساق العلامة بالدرجة الأولى ، ولا يكفى فى فهمه أن نستبدل بحضوره الكلى الشامل حضور بعض الأساليب البلاغية حتى وإنْ أمكن عد هذه الأساليب بعض تجلياته بمعنى من المعانى»(٢٨).

ويتفق جابر عصفور مع جوليا كريستيفا فى الإطار العام لمفهومها للتناص على أنه علاقة جدلية بين النصوص « خصوصا ما تؤكده هذه العلاقة من هوية خلافية تتحدد بها دلالات النص فى علاقته بغيره حتى فى أقصى درجات انفتاحه ، أو مراح دواله »(٢٩). فليس هناك ، من هذا المنطلق ، نص مغلق على نفسه ، مستقل تمام الاستقلال عن غيره ، بل هناك نص مفتوح هو « مجرة من المعانى ، وشبكة متصلة بشبكات لا نهائية من الشفرات »(٣٠). وانفتاح النص يعنى أنّه [لا يقتصر على المكتوب فحسب ، بل يجاوز المكتوب إلى كل يؤكد حضور النص

---

(٢٦) سيزا قاسم ، المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
(٢٧) جابر عصفور ، ذاكرة للشعر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٢ ، ص٢٩ .
(٢٨) المرجع السابق ، ص٣٣ .
(٢٩) المرجع السابق ، ص٢٩ .
(٣٠) المرجع السابق ، ص٣٤ .

بوصفه نسقا (سيموطيقيا) من أنساق العلامة ، يتشكل بواسطة كل ممارسة إنسانية دالة[٣١] . وهنا يتسع مفهوم التناص بحيث لا يمكن « اختزاله فى علامة وحيدة البعد أو الاتجاه بين لاحق وسابق ، وحاضر وماض ، إنه حركة معقدة فى النص والقارئ معا »[٣٢] . ومن خلال علاقة التشكل المفتوح « يغدو النص فسيفساء من الاقتباسات المكتوبة ، وغير المكتوبة استيعابا للنصوص الأخرى ، وتحويلا لها فى الوقت نفسه »[٣٣] .

وهكذا « يغدو النص المتناص فسيفساء من الاقتباسات والإيماءات والعلامات والشفرات والإشارات التى تضعه فى موضعه الذى يحدد هويته الخلافية حتى فى أحوال تشابهه مع غيره داخل الشبكة الهائلة التى لا حدود لها من النصوص الإبداعية وغير الإبداعية»[٣٤] .

والحق أنّ هذا الاتساع فى فهم التناص سيموطيقيا يجعل دراسة العلاقة بين النصوص ثرية متنوعة الآفاق والأبعاد ، وإن كان ذلك يتعارض ، فى الوقت نفسه ، مع ما يتوخاه الباحث من دقة المصطلح ، وتحديد مجاله . صحيح أنّ التناص يستوعب هذا الأفق الواسع نظرا لطبيعته الخاصة من ناحية اتصاله بروافد ثقافية متنوعة يفترض وجودها فى نسيج العمل الأدبى ، وتأسيسًا على ما يتميز به مصطلح التناص فى النقد الحديث « من دلالة متحركة تتغير من باحث لآخر طبقًا لطريقة فهمه لطبيعة النص »[٣٥] ، ولكن تناوله سيموطيقا يتحول به إلى نسق بلا نهاية يحيل إلى اللغة التى هى « شبيهة بنية لا مركز لها »[٣٦] كما هو تصور «رولان بارت» "Roland Barthes" ، وما يتصل من هذا التصور بما عُرف ـ عنده

---

(٣١) المرجع السابق ، ص٣٤ .

(٣٢) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(٣٣) المرجع السابق ، ص٢٩ .

(٣٤) المرجع السابق ، ص٣٤ .

(٣٥) صلاح فضل ، شفرات النص ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط أولى ، ١٩٩٠ ، ص١٣٤ .

(٣٦) جابر عصفور ، ذاكرة للشعر ، ص٤١ .

ـ بموت المؤلف ، مما سنرجع إليه . والحق أن استبدال النص المغلق بالنص المفتوح، من هذا المنطلق ، يضعنا بين طرفى نقيض ، ويجعل النص المفتوح عرضة لنفس النقد الذى وجه إلى النص المغلق ، وإن اختلفت ظروفهما ، كما أن انفتاح النص، بالمفهوم السابق ، يسلب الشعر خصوصيته ، وقد رأى محمد مفتاح أنّ خصوصية الخطاب الشعرى تتأبى على الدخول فى النظرية السيميوطيقية(٣٧) .

ـ ٣ ـ

علاقة نظرية التناص بالبنيوية وبالمهاد اللغوى لنظرية «سوسيير» اللغوية

إنّ اعتماد السيميوطيقا على « فكرة العلامة المكوّنة من الدال البديل لأى شىء آخر »(٣٨) كانت وراء هذا الاتساع بنظرية التناص بمنطلقها السيميوطيقى [منذ أن ابتدع العالم اللغوى السويسرى الكبير « فرديناند دى سوسيير» تصوره الجديد فى مطلع القرن الحالى عن «علم يدرس حياة العلاقات فى حضن الحياة الاجتماعية » ، ليست اللغة بنظامها المركّب الدقيق سوى مظهر له ، وأسماه « علم الإشارات » ، أو « السيميولوجيا »](٣٩) .

وتنطلق كل النظريات البنيوية عن المهاد اللغوى لسوسيير الذى رأى أن الكلمات «ليست رموزاً تتجاوب مع ما تشير إليه ... بل علامات "Signs" مركبة من طرفين متصلين ... أما الطرف الأول فهو إشارة مكتوبة أو منطوقة هى « الدال » "Signifier" والطرف الثانى هو « المدلول » "Signified" أو المفهوم الذى نعقله من هذه الإشارة](٤٠) .

ويرى «سوسيير» أنّ عناصر اللغة «لا تكتسب معناها نتيجة الصلة بين الكلمات والأشياء ، بل نتيجة كونها أجزاء فى«نسق» "System" من العلاقات](٤١) . ومن

---

(٣٧) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص) ، ص٩ .

(٣٨) صلاح فضل ، شفرات النص ، ص٩ .

(٣٩) المرجع السابق ، ص١٤٩ .

(٤٠) رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة وتقديم جابر عصفور ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط أولى ، ١٩٩١ ، ص٩٣ .

(٤١) المرجع السابق ، ص٩٤ .

هنا يمكن النظر إلى «البنيوية» ، و «علم العلامة» على أنهما ينتميان إلى مجال نظرى واحد[٤٢] .

وكان العالم الأمريكى «شارل بيرس : [يبتكر ، فى نفس الوقت تقريبا ، تصوره الخاص للسيميوطيقا كما أطلق عليها بحيث تشمل طرق تكوين الشفرات الرامزة][٤٣] .

وقد تناول صبرى حافظ مفهوم «الشفرة» فى سياق التناص بمفهومه السيميوطيقى ، مما يعد من أهم نتائج مصطلح التناص فى الدراسة النقدية الحديثة[٤٤]، مشيرا إلى ما يسمى «بازدواج البؤرة» وهو الذى « يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة ، وإلى التخلى عن أغلوطة استقلالية النص ، لأن أى عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص ، كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص مكونات لشفرة خاصة نستطيع بإدراكها فهم النص الذى نتعامل معه ، وفض مغاليق نظامه الإشارى»[٤٥] . وهذا يعنى تجلى الشفرة الخاصة للنصوص الغائبة المؤثرة فى النص الحاضر (المتأثر) ، مما يمكن معه فهم النصوص فى سياقها الثقافى ، دون أن يسلب النص الحاضر خصوصيته ، نظاما إشاريا مستقلا ، نستطيع إدراك استقلاليته مع تأثره بالنص الغائب . ويؤكد صبرى حافظ هذا المعنى لازدواج البؤرة بقوله إنه « هو الذى لا يجعل التناص مجرد لون من توصيف العلاقة المحددة التى يعقدها نص ما بالنصوص السابقة ، ولكنه يتجاوز ذلك إلى تحديد إسهامه فى البناء الاستطرادى والمنطقى لثقافة ما ، وإلى استقصاء علاقاته بمجموعة الشفرات والمواصفات التى تبلور علاقته بهذه الثقافة »[٤٦] . والنقطة الإيجابية هنا ، تتعلق بوضع النص المتناص فى سياقه الثقافى والحضارى

---

(٤٢) المرجع السابق ، ص٩٥ .

(٤٣) صلاح فضل ، شفرات النص ، ص١٤٩ .

(٤٤) المرجع السابق ، ص١٣٩ .

(٤٥) صبرى حافظ ، التناص وإشاريات العمل الأدبى ، مجلة ألف ، القاهرة ، ربيع ١٩٨٤ ، ص٢٣ ، نقلا عن صلاح فضل ، شفرات النص ، ١٣٩ ، ١٤٠ .

(٤٦) المرجع السابق ، ص١٤٠ .

دون ادعاء للاختراع المطلق ، أو اتّهام بالتقليد المطلق ، أو السرقات ، فيما يتعلق بتداخلات النصوص ، أو تأثر اللاحق بالسابق فى كل نص أدبى أصيل .

والمخزون الثقافى الذى يستقر فى ذاكرة الأديب عنصر هام من عناصر خياله الأدبى ، ويتعلق هذا بدوره ، بمصطلح « المقروء الثقافى » ومعناه « القراءات والمعارف التى تختزنها ذاكرة الإنسان فى رحلة حياته ، ثم يستحضرها عند الكتابة أو التعبير »[٤٧] ، بحيث يغدو التناص ، حسب مفهوم كريستيفا ، نقلاً لتعبيرات سابقة أو متزامنة ، وبحيث يغدو النص (اقتطاعا) من نصوص أخرى ، أو تحويلا لها، أو عينة تركيبية منها ، وتضيف كريستيفا « أنّ كل نص يتشكّل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات ... بمعنى أنّ النص يتشكّل من خلال عملية إنتاج من نصوص أخرى »[٤٨] .

فالذاكرة الخلاقة تُحيل النص إلى شبكة جديدة من العلاقات ، حال إدخال كل معطى من معطياتها المخزونة[٤٩] « ولذلك كان الشاعر الحديث يؤكّد أن الخيال نفسه عمل من أعمال الذاكرة ، وأنّ قدرتنا على التخيل هى نفسها قدرتنا على تذكر ما مررنا به من قبل ، أو تطبيقه على موقف مختلف ، فالخيال هو الوجه الآخر من الذاكرة ، خصوصا فى حفظ الصور وتنظيمها ، أو تركيبها وابتكارها »[٥٠] .

ـ ٤ ـ

نقد مفهوم «موت المؤلف»، وحياة القارئ ، فى نظرية التناص الحديثة

وهكذا تعتد نظرية التناص ، فى جانبها الإيجابى الذى يتسق مع ثقافتنا العربية، بالتراث مؤكّدة فاعليته فى حوار النصوص الجديدة معه ، ولكنها ، فى جانبها

(٤٧) أحمد زعبى ، التناص نظريا وتطبيقيا ، ص٧٧ ، وقد نقله عن كتاب انجينيو مارك ، «فى أصول الخطاب النقدى»، ترجمة أحمد المدينى ، بغداد ، ١٩٧٧.

(٤٨) أحمد زعبى ، التناص نظريا وتطبيقيا ، ص٩ .

(٤٩) جابر عصفور ، ذاكرة للشعر ، ص٤٠ .

(٥٠) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

السلبى ، من وجهة نظرى ، تقوم على إزاحة الأصل النموذجى الذى ترتد إليه النصوص . ونتفق مع جابر عصفور على « أنّ التناص أشمل من أن يختزله المعنى الضيق للتقليد ، وأعقد من أن تستوعبه التقنيات المحدودة لوسائل التضمين أو الاقتباس أو الاستلحاق أو المعارضة أو الموازنة »[٥١] ، ولكننا نختلف معه فى نسبته هذا المفهوم الضيّق للتناص إلى التراث العربى[٥٢] .

فقد يُتصوّر أنّ النقاد العرب فى تناولهم للسرقات الأدبية قد اقتصروا على مجرد تتبع أثر السابق فى اللاحق ، والحكم على هذا بالسرقة ، أو على ذلك بالجدة ، والحق أن المنظومة البلاغية والنقدية للسرقات الأدبية فى التراث العربى من رحابة الأفق ، واتساع الرؤية ، وشمول المنهج ، بحيث لا نستطيع أن نصمها بضيق المفهوم ، وسأعود إلى ذلك ، أمّا ما أود الإشارة إليه هنا ، فيما يتعلق بإلغاء التناص الحداثى الغربى للأصل النموذجى ، ونفى « المؤلف » أو موته بالمعنى الذى اشتهر به « رولان بارت » ، فإننا لا نستطيع أن نتفق حول هذا المفهوم فى إطار ثقافتنا العربية الإسلامية ، ولا أن نتفق معه من الناحية النقدية . فالتفسير الجنسى للنص الأدبى فى تناصه مع القارئ حسب رؤية «رولان بارت» فى استبدال المؤلف بالقارئ لا يمكن أن يسيغه الإنسان العربى ، ذو الثقافة الإسلامية « فالوحدة الأخلاقية التى يصر المجتمع على توفرها فى كل إنتاج بشرى هى ما ينغمر وينكسر فى النص » على حد تعبير رولان بارت[٥٣] . وهذا ما يأنف منه الذوق العربى الإسلامى ، إن لم يكن كل ذوق إنسانى . أمّا من الناحية النقدية فمن الغريب أن تصير مقولة « موت المؤلف » تميمة تعوّذ بها بعض النقاد والمفكرين العرب من الحداثيين ، ونشيدا ترنموا به تخلصا من أى سلطة أبوية (أو إلهية) لأى نص على حد مفهوم رولان بارت ، دون أن يسائلوا أنفسهم ما هو هذا النص الذى مات

---

(٥١) المرجع السابق ، ص٢٨ .

(٥٢) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(٥٣) رولان بارط ، لذة النص ، ترجمة فؤاد صفا ، والحسين سبحان ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط أولى ، ١٩٨٨ ، ص٣٦ .

مؤلفه ؟ وإذا كان «ميشيل فوكو» "Michel Foucault" في تناوله لغياب أو موت المؤلف ، والنظر إلى العمل في بنيته الذاتية دونما نظر إلى علاقة المؤلف بالنص قد عبّر عن ذلك في بحث بعنوان(٥٤) : "What is an Author?" فإننا نرد على هذا التساؤل بسؤال من جنسه وهو : "What is a Reader?" فحسب رولان بارت [ليس في خشبة من مخبأ ما ، من فاعل «كاتب» خلفه ، وما من منفعل «قارئ» أمامه ، ليس هناك ذات وموضوع](٥٥) . وعند رولان بارت يصبح مفهوم عدم جدوى النص هو نفسه الشيء المجدى(٥٦) ، وأنّ المؤلّف يضيع دائما وسط النص : لقد مات المؤلف (!)(٥٧) . وقد انطلق رولان بارت إلى هذا من منطلق النظرية البنيوية عندما رأى أن الكُتّاب ليس لديهم من شيء سوى القدرة على مزج كتابات موجودة سلفا ، وإعادة تشكيل الكتابات وتجميعها ، وأنّهم لا يستخدمون الكتابة كي يعبّروا عن أنفسهم ، بل ليعتمدوا على المعجم الهائل للغة والثقافة الذى هو معجم « مكتوب » دائماً من قبل](٥٨) .

من هنا يغدو كل نص بنفسه تناصا لنص آخر حسب مفهوم رولان بارت ، وذلك في مقال له بعنوان(٥٩) : "From Work to Text" . لقد رفض رولان بارت أن يكون المؤلّف أصل النص ، وجعله مجرد ساحة [تلتقى ، وتعيد الالتقاء فيها ، اللغة التي هي مخزون لا نهائي من حالات التكرار والأصداء والاقتباسات والإشارات على نحو يغدو معه القارئ « حرا تماما في أن يدخل النص من أى اتجاه يشاء(٦٠) »] . وهكذا ينتهى البنيوى إلى إلغاء المؤلّف ، ويتم نفيه لحساب

(٥٤) ضمن كتاب بعنوان :

"Textual Strategies", Edited and Introduction by : Josué V. Harari, Cornell University Press, 1979, P. 143 .

(٥٥) رولان بارط ، لذة النص ، ٢٤ .

(٥٦) المرجع السابق ، ص٣٠ .

(٥٧) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(٥٨) رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ص٩٢ .

(٥٩) In "Textual Strategies", P. 77 .

(٦٠) رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ص١٢٩ .

الكتابة[٦١] . وتحمل النظرية الأدبية « ما بعد البنيوية » عوامل هدم « البنيوية » التى سلبت المبدع روحه ومشاعره الإنسانية ، وقد وصفها « رامان سلدن » بأنها مضادة للنزعة الإنسانية لتأكيد معارضة أصحابها « لكل أشكال النقد الأدبى التى تجعل من الذات الإنسانية مصدر المعنى الأدبى وأصله »[٦٢] .

لقد استبدل بارت بموت المؤلِّف حياة القارئ ، على حد تعبير جابر عصفور ، «ونقل الفاعلية من النص المنفصل عن قارئه إلى النص الذى لا تقوم له قائمة بعيداً عن هذا القارئ فتلك علامة النص الجمع الذى يحيل إلى اللغة التى هى شبيهة بنية لا مركز لها .. وموقف القارئ من هذا النص هو البحث عن وحدته فى مقصده واتجاهه مدركا أنه صانع النص الذى يجمع بين الآثار التى تتألف منها الكتابة داخل المجال النصى الذى لا ينفصل عنه»[٦٣] .

ومع ذكاء هذا الكلام فإننا لا نعرف ما هى طبيعة هذا النص الذى يصنعه القارئ وما هو مضمونه أو شكله ، إذ يصبح « نصا مفتوحا » لا بداية له ولا نهاية، حيث يقول عصفور : « ومهمة هذا القارئ تحديدا هى فتح أفق القراءة على مراح الدوال الذى يجذبه والنص معا إلى شبكات التناص التى لا تعرف بداية حاسمة أو نهاية حاسمة بالقدر الذى لا تعرف المعنى »[٦٤] .

ولا شك أنّ هذا النظرة ، فى سياقها الغربى أوغيره ، لا تتفق مع النظرة العربية، صحيح أنها تقدّر دور القارئ فى عملية تلقى النص الأدبى ، وتهتم بالمسافة التى بين النص والقارئ، وهو أهم إنجاز «لميشيل ريفاتير» "Michael Riffaterre" ، مثلا ، فى مجال الدراسات الأدبية[٦٥]، وقد قرّر « أن ردود أفعال القراء تلعب دوراً

---

(٦١) المرجع السابق ، ص١١٥ .

(٦٢) المرجع السابق ، ص٩٢ .

(٦٣) جابر عصفور ، ذاكرة للشعر ، ص٤١ .

(٦٤) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(٦٥) Josué , Harari, Critical Factions / Critical Fictions, In " Textual Strategies", P. 67 .

هامًا فى الفونيمة الأدبية كنص بذاته»[٦٦]، مما جعل «جون فراو» "Jhon Frow" ينبرى لتوسيع نطاق التناص «ليجعله مذهبا يتعلق بأى نص أدبى ، ولإقامة علاقة بين النص ونفسه ، أى بين العمل الأدبى باعتباره نصا جديدا ، وبين صورته لدى القارئ باعتباره نصا أدبيا رسميا ، أو معتمدا ، ومعنى ذلك إفساح مجال أكبر لإيجابية القارئ فى تفهم النص»[٦٧].

ومهما كانت إيجابية دور القارئ فإنه ، فى تقديرى ، لا يمكن أن يكون صانع النص بالمعنى البنيوى الذى جعل موت المؤلف موهما بموت الإله الصانع المبدع الخالق الفاعل . وقد رفض «لوسيان جولدمان» "Lucien Goldmann". [الفكرة التى ترى فى النصوص الأدبية إبداعات لعبقرية فردية ، وذهب إلى أنّ هذه النصوص تقوم على «أبنية عقلية تتجاوز الفرد» ، وتنتمى إلى جماعات (أو طبقات) محددة][٦٨] . وقد تناول مثل ذلك فى كتاب عنوانه : « الإله الخفى»[٦٩].

وعليه فمع تفهمنا لسياق موت المؤلّف فى النظرية البنيوية فى تحليلها للتناص، فإننا ، فى الوقت نفسه ، لا يمكن أن نقبل أن يكون موت المؤلف موهما بموت الإله كما هو التصور الذى يذهب إلى أن أبجدية التناص بمفهومه المعاصر تقوم [على نفى «المؤلف» الخالق الذى يشير إليه العمل إشارة المصنوع إلى صانعه الواحد الأحد][٧٠].

ومع أنّ «فدوى دوجلاس» قد دافعت عن البنيوية محاولة تبرير كثير مما اصطدمت به هذه النظرية مع التراث العربى[٧١] ، ومع أنها رأت أنّ البنيوية من بين

---

(٦٦) Michael Riffaterre, Generating Lautréamont's Text, In "Textual Strategies", P. 404 .

(٦٧) محمد عنانى ، المصطلحات الأدبية الحديثة ، ص٤٧ .

(٦٨) رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ص٦٩ .

(٦٩) المرجع السابق ، ص٧٠ .

(٧٠) جابر عصفور ، ذاكرة للشعر ، ص٢٨ .

(٧١) فدوى مالطى دوجلاس ، بناء النص التراثى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، من ص١٤ إلى ص١٨ .

كل المدارس الأدبية النقدية الغربية هى المدرسة التى تتفق بشكل أكثر ملاءمة مع دراسة الأدب العربى الكلاسيكى(٧٢)، فإننا لا نزال نرى كثيراً من التفاوت بين أصولها الغربية ، وبين أصولنا العربية ، وإن أفدنا من إنجازاتها الإيجابية فى قراءة النصوص العربية القديمة .

ـ ٥ ـ

مفهوم التناص فى شعر ابن نباتة

ويضعنا شعر ابن نباتة فى قلب نظرية التناص الغربية بمفهومها الإيجابى فى غير افتئات عليها ، من ناحية تواصله الخلاق مع التراث العربى دون أن يعنى إبداع ابن نباتة هدم التراث العربى الذى تحاور معه ، وأقام عليه شخصيته الشعرية ، ودون أن تضيع المعالم الفاصلة بين المبدع والقارئ ، أو تضيع هوية النص فيصبح نصا مفتوحا بلا نهاية .

ومن هنا فإن التناص كما نتوخاه فى شعر ابن نباتة يمكن أن نجد تعبيراً له عند محمد مفتاح بأنه « وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل المقصد من أى خطاب لغوى بدونه ، إذ لا يكون هناك مرسل بغير متلق متقبل مستوعب مدرك لمراميه ، وعلى هذا فإن وجود ميثاق وقسط مشترك بينهما من التقاليد الأدبية ومن المعانى أمر ضرورى لنجاح العملية التواصلية»(٧٣) . وهذا معناه احترام التقاليد الأدبية فى عملية التواصل الأدبى بين المبدع والقارئ دون خلط بينهما ، أو هدم للتقاليد المشتركة بينهما ، وهو ما نستبعده من سلبيات نظرية التناص الحديثة ، متخذين إيجابياتها منطلقا لقراءة شعر ابن نباتة .

وأهم هذه الإيجابيات تعدد المناحى التى توضح أهمية التراث والثقافة فى عملية الإبداع الأدبى ، مما يصحح التصور الذى شاع عن التراث النقدى العربى فيما يتعلق بدراسة السرقات الأدبية من منظور الاختراع المطلق ، والعبقرية الفردية

(٧٢) المرجع السابق ، ص١٣ .

(٧٣) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص)، ص١٣٤ ـ ١٣٥ .

التى تتصل «بالمعانى العُقم» التى أنفدها الشاعر السابق ، فلم يترك شيئًا للشاعر اللاحق : « هل غادر الشعراء من متردَّم » أو بتعبير ابن وكيع التنيسى : «إن مرور الأيام قد أنفد الكلام»[٧٤] ، ثم عد ما تلا هذه المعانى العقم سرقات بشكل أو بأخر، وبصور متعددة ، لهذه المعانى العقم ، وتصحيح هذا المفهوم يعيد للتراث النقدى العربى ثراءه وخصوبته لأنه لم يكن إلا دراسة للمرجعية الأدبية والثقافية التى انطلقت منها الأعمال الأصيلة ، وإن اتخذت هذه الدراسة إجراءات منهجية جزئية فى تتبع السرقات تتبعا تفصيليا .

من هذا المنطلق يمكن أن ندرس وظائف التناص فى شعر ابن نباتة بناء على أشكاله ، إذ إن التناص ليس استرجاعًا للمخزون التراثى فحسب ، أو استعادة للذاكرة الثقافية ، أو تداخلا للنصوص فى العمل الأدبى دون فلسفة أو هدف ، وإنما هو عملية مقصودة لأهداف أهمها ، كما أشرنا ، تحقيق العملية الأدبية للتواصل الناجح بين المبدع والقارئ فضلاً عن أنّ التناص جزء لا يتجزأ من وجود النص الجديد ، وبنائه الفنى فى الوقت ذاته . ولْنَقُل مع مصطفى ناصف إن كل فهم للمصطلح بمعزل عن الشعر والثقافة العربية وسائر المصطلحات جدير ببعض الشك[٧٥] ، وعلى هذا فإن فهم التناص فى شعر ابن نباتة لا يصلح بمعزل عن الثقافة العربية والشعر العربى . وعلى هذا ، أيضًا ، يعتد ابن نباتة بشعره ، متناصا مع ابن عبّاد ، وابن زيدون ، فيقول :

منْ مبلغُ العُرْب عن شعرى ودولته   أنّ ابن عباد باق وابن زيدونا[٧٦]

فهو لا يشعر بتميزه الشعرى من فراغ ، وإنما يستند فى الإقناع به إلى قرْنه

---

(٧٤) ابن وكيع التنيسى ، المنصف فى نقد الشعر ، تحقيق محمد رضوان الداية ، دار قتيبة ، دمشق ، ١٩٨٢ ، ص٧ .

(٧٥) مصطفى ناصف ، النقد العربى ، نحو نظرية ثانية ، عالم المعرفة ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، العدد ٢٥٥ ، مارس ٢٠٠٠ ، ص٩ .

(٧٦) ديوان ابن نباتة المصرى ، نشرة محمد القلقيلى ، دار إحياء التراث العربى ، بيروت ، لبنان ، د. ت ، ص٥٠٥ .

بشعر كبار الشعراء كابن عباد وابن زيدون ، إذ ينسرب صدى شعر هؤلاء الشعراء فى شعر ابن نباتة فتستمر دولة الشعر الأصيل كابرا عن كابر . ولا غرو فقد شرح ابن نباتة رسالة ابن زيدون فى كتابه «سرح العيون فى شرح رسالة ابن زيدون» شرحا مطولا ، أبدع فيه ما شاء ، وقد اشتهر الكتاب شهرة الرسالة ، «فدل ذلك على رسوخ قدمه فى تاريخ آداب اللغة العربية»(٧٧) .

وهنا يأتى الإبداع شعرا ونثرا فى تراث ابن نباتة فى إهاب التراث السابق عليه ، فيتحقق المعنى الإيجابى للتناص « فلا اختراع مطلق ، ولا ابتداع كلى ، وإنما هناك دور وتسلسل يعسران عملية التأويل إذا لم تحلل هذه الظاهرة الإنسانية بالآليات التى تتحكم فيها»(٧٨) .

ولابن نباتة قصيدة تائية شهيرة فى مدح كمال الدين الزملكانى نقل محمد زغلول سلام عن السُّبكى قوله « ولما قال ابن نباتة هذه القصيدة في الزملكانى حاول أدباء عصره تقليدها ومعارضتها فما أحسنوا صنيعا ، بل كل قصّر ، ولم يلحق به وتأخر»(٧٩) ، يعنى بها قصيدته التى مطلعها :

قضى وما قُضيت منكم لُبانات　　متيم عبثت فيه الصبابات(٨٠)

وقد عارضها ابن الخياط بقصيدة مطلعها :

ما شاب مدحى لكم ذكر المُدام ولا　　أضحت جوامع لفظى وهى جامات(٨١)

وهذا يعنى ـ حسب السبكى ـ أنّ شعر ابن نباتة قد فاق شعر غيره ، ويعنى ، كذلك ، أنه صار « مثلا » فنيا حاول الشعراء احتذاءه .

---

(٧٧) مقدمة محمد القلقيلى ناشر ديوان ابن نباتة ، ص٥ .

(٧٨) محمد مفتاح ، دينامية النص ، المركز الثقافى العربى ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط أولى ، ١٩٨٧ ، ص١٠٢ .

(٧٩) محمد زغلول سلام ، الأدب فى العصر المملوكى ، جـ٣ ، الشعر والشعراء ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٩٦ ، ص٣٣٩ .

(٨٠) ديوان ابن نباتة ، ص٦٧ .

(٨١) محمد زغلول سلام ، المرجع السابق ، ص٣٤٠ .

يقول ابن نباتة مفتخرا بشعره وبمصريته :

خذها منظمة الأسلاك معجزة　　　باجوهر الفرد فيها كل نظّام

مصرية من بيوت الفضل ماعُرِفتْ　　　فيها بنسبة جزّار وحمّام[٨٢]

كذلك اشتهر ابن نباتة بمطارحته الشعر مع معاصريه من الشعراء فى مصر والشام ، ومن أشهر مَنْ تأثّر به من الشعراء : صلاح الدين الصفدى ، وابن الوردى، والقيراطى ، وابن الصائغ ، وابن الصاحب ، وابن أبى حجلة ، وإبراهيم المعمار[٨٣] . وهذا يدل على المكانة الأدبية الرفيعة لابن نباتة ، كما يدل على حركة التناص الواسعة ، تأثيرا وتأثرا ، وقد كان ابن نباتة قطبها اللامع ، مما جعل السبكى يقول عنه : « مَنْ أراد من أهل هذه المائة ـ الثامنة ـ أن يلحق بابن نباتة فى نظم أو نثر أو خط فقد أراد المحال »[٨٤] .

وتطرد صفات الإبداع والتميز فى وصف كتب التراجم لأدب ابن نباتة ، وقد عده عمر موسى باشا شاعر المشرق العربى كله بناء على ما أجمع عليه القدماء[٨٥] فيما كتبوه عنه فى مصادر ترجمته وأهمها «الدرر الكامنة» و «النجوم الزاهرة» و«بدائع الزهور» و «خزانة الأدب» و «البدر الطالع» و «الوافى بالوفيات» و «شذرات الذهب»[٨٦] .

وقد نقل عمر موسى عن «الدرر الكامنة» ما يدل على الارتباط الأصيل بين

---

(٨٢) ديوان ابن نباتة ، ص٤٤٤ .

(٨٣) محمد زغلول سلام ، الأدب فى العصر المملوكى، جـ٣ ،« الشعر والشعراء »، نقلا عن ابن حجة ، وقد ذكر مطارحات ابن نباتة الشعرية لشعراء عصره .

(٨٤) نقله محمد زغلول سلام ، المرجع السابق ، ص٤٣٢ .

(٨٥) عمر موسى باشا ، ابن نباتة المصرى ، أمير شعراء المشرق ، دار المعارف ، القاهرة ، ط الثالثة ، د. ت ، ص٨ .

(٨٦) المرجع السابق ، ص١١٦ ـ ١١٧ ، وقد أشار محمد زغلول سلام أيضًا إلى مصادر ترجمته ، المرجع السابق ، ص٣٤١ ، وكذلك شوقى ضيف ، عصر الدول والإمارات ، مصر ـ الشام ، دار المعارف ، القاهرة ، د. ت، ص٢١٠ .

العبقرية المبكرة لابن نباتة ، وبين التراث العربى ، حيث حرص ابن دقيق العيد ، صديق أبيه ، وأستاذ ابن نباتة على أن يطلعه على كتاب «الحماسة» [ولعله توخى من ذلك أن يطلعه على الشعر العربى القديم بعد أن لمس منه هذه الموهبة الشعرية الصادقة][87]. وقد نهل ابن نباتة من العلوم الدينية من ينابيعها الثرة فروى الحديث النبوى عن حفّاظه ، وقرأ السيرة النبوية ، وتعمق فى علوم اللغة العربية ، وغيرها من العلوم ، وما زال هذا دأبه حتى أجيز من معظم مشاهير العصر»[88] . وقد أضاف إلى تأثره بأسلوب القاضى الفاضل فى الكتابة «معرفة واسعة بالآداب العربية القديمة والمعاصرة ، وبدا ذلك واضحًا فى شرحه لرسالة ابن زيدون»[89] ، كما عدّه معاصروه [أمير الشعر، وحامل لواء الشعراء ، قال عنه الذهبى : « صاحب النظم البديع ، وشعر الذروة» وقال ابن كثير : «كان حامل لواء الشعر في زمانه» ، وقال ابن إياس : «وكان من فحول المولّدين ، له شعر جيد فاق به من تقدمه من الشعراء» ، وقال ابن تغرى بردى : «وفاق أهل زمانه فى نظم القريض ، وله الشعر الرائق][90] . ولابن نباتة رسائل أدبية ، وله إلى جانب «سرح العيون» كتاب «سجع المطوّق» و «مطلع الفوائد» ، وقد وصف الشوكانى ديوانه بقوله : «كله غرر» ، وعده أشعر المتأخرين على الإطلاق ، ولا سيما فى الغزليات[91] . وجمع «البشتكى» الشاعر من القرن التاسع ديوان شعره الذى بين أيدينا الآن ، واختاره من «القطر النباتى» وهو خاص بمقطوعاته الشعرية[92] ، ومن «السبع السيارة» وهى مجموعة سباعيات ، ومن «سوق الرقيق» الذى جمع فيه مقطوعاته فى الغزل ، وله مجموعة فى المديح النبوى بعنوان « منتخب الهداية فى المدائح النبوية»[93] . وكان نبع الشعر

---

(87) عمر موسى باشا ، ابن نباتة المصرى ، ص129 .

(88) المرجع السابق ، ص132 .

(89) محمد زغلول سلام ، الأدب فى العصر المملوكى ، جـ3 ، الشعر والشعراء ، ص342 .

(90) المرجع السابق ، ص432 .

(91) شوقى ضيف ، عصر الدول والإمارات ، مصر ـ الشام ، ص212 .

(92) المرجع السابق ، الصفحة نفسها ، ولا يزال هذا الديوان فى حاجة إلى تحقيق علمى دقيق .

(93) محمد زغلول سلام ، الأدب فى العصر المملوكى ، جـ3 ، الشعر والشعراء ، ص345 ـ 346 .

عند ابن نباتة فياضا ، على حد تعبير شوقى ضيف[٩٤]، كما كان أسلوبه سهلا ، ودليل ذلك أن أرجوزة الطرد والصيد «المليئة بالألفاظ الغريبة عند أبى نواس ومن جاءوا بعده استحالت إلى هذه اللغة السهلة عن ابن نباتة بفضل مهارته الأسلوبية»[٩٥]. وقد اقترنت هذه السهولة فى أشعاره بعذوبة أشاد بها معاصروه الذين عبّروا عماتقترن به من حلاوة فقالوا إن أشعاره سكر نبات أو قطر نبات[٩٦]. ومن أجل هذا أمر الناصر حسن سلطان مصر والشام بنسخ ديوانه ، وحفظ ما نُسخ فى المكاتب السلطانية ، وبذلك أمّره على الشعراء[٩٧]. ومن أجل هذا ، أيضًا ، دار الشعراء المعاصرون له فى فلكه ، وكان صلاح الدين الصفدى ، خاصة ، من أقرب أدباء العصر إلى ابن نباتة ، ومن أكثرهم تأثرا بطريقته ، واعتمادا عليه فى نظمه ونثره حتى اشتهر ذلك بين معاصريه ، وتعقبه ابن حجة فى أكثر من كتاب من كتبه ، وقال ابن إياس : « ومما وقع للشيخ جمال الدين هذا أنه كان يخترع المعنى الغريب فى شعره الذى لم يسبق إليه ، فيعارضه فيه صلاح الدين الصفدى ، ويأخذه منه ، وزنا وقافية ، وينسبه إلى نفسه »[٩٨].

وقد ألّف ابن نباتة فى ذلك كتابا أسماه « خبر الشعير »، بيّن فيه سرقات الصفدى من أشعاره ، وأنتج ذلك قصيدة جميلة متفردة لابن نباتة ، لم أر لها نظيراً فى الأدب العربى ، فيما أعلم ، ورد فيها على قصيدة للصلاح الصفدى يعاتبه فيها على اتهامه بسرقة أشعاره[٩٩]، وقد ضمّنها الصفدى أشطارا من معلقة امرئ القيس ، فرد عليه بقصيدة ضمّن أعجازها جميعا بأشطار من هذه المعلقة ،

---

(٩٤) شوقى ضيف ، عصر الدول والإمارات ، مصر ـ الشام ، ص٢١٢ .

(٩٥) المرجع السابق ، ص٢١٦ .

(٩٦) المرجع السابق ، ص٢١٤ .

(٩٧) المرجع السابق ، ص٢١٢ .

(٩٨) محمد زغلول سلام ، الأدب فى العصر المملوكى ، جـ٣ ، ص٣٤٣ .

(٩٩) ذكرها ابن حجة ، ومطلعها :

أفى كل يوم منك عتب يسوءنى ‏ ‏ ‏ ‏ كجلمود صخر حطه السيل من عل

ابن حجة ، خزانة الأدب ، المطبعة العامرة ، بولاق ، ١٨٧٤م، ص٤٧٠ .

وأُثبتها هنا كاملة لدلالتها الثرية على توظيف التناص توظيفا جميلاً ، يقول ابن نباتة [(١٠٠)]:

١ـ فطمتُ ولائى ثم أقبلت عاتبا	أفاطم مهلا بعض هذا التّدلّل
٢ـ بروحى ألفاظ تعرض عتبها	تعرُّض أثناء الوشاح المفصّل
٣ـ فأحيين ودا كان كالرسم عافيا	بسقط اللّوى بين الدّخول فحومل
٤ـ تُعَفّى رياح العذر منك رقومه	لما نسجتها من جنوب وشمأل
٥ـ نعم قوضت منك المودة وانقضت	فيا عجبا من رحلها المتحمّل[(١٠١)]
٦ـ ونامت على الباكى ولم يدر جفنها	دراه ولم ينضح بماء فيُفْسل[(١٠٢)]
٧ـ فداك سهادى فى الدجى من مودة	نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضُّلِ
٨ـ أمولاى لا تسلك عن الظلم والجفا	بنا بطن خبت ذى حقاف عقنقل
٩ـ ولا تنس منى صحبة تصدع الدُّجى	بصبح وما الإصباح منك بأمثل
١٠ـ صحبتك لا ألوى على صاحب عطا	بجيد مُعم فى العشيرة مُخول
١١ـ وخافيت حتى من هوى أين مهجتى	فألهيتها عن ذى تمائم مُحول
١٢ـ وآنسة أعرضتُ عنها وقد جلت	علىّ هضيم الكشح ريًا المُخلخل
١٣ـ وحاولت من إدناء ودك ماناى	فأنزلت منه العصم من كل منزل[(١٠٣)]
١٤ـ يقلّب لى وجدى به سوط سائق	وإرخاء سرحان وتقريب تتفُل
١٥ـ فكم خدمة عجلتها ومحبة	تمتعت من لهو بها غير معجل
١٦ـ وكم أسطر منى ومنك كأنها	عذارى دوار فى ملاء مذيّل
١٧ـ وكم ناصح كذّبت دعواه إذ غدت	علىَّ وآلت حلفة لم تحلل
١٨ـ ولحية لاح غاظها ضحكى على	أثيث كقنو النخلة المتعثكل

---

(١٠٠) ديوان ابن نباتة ، ص٣٩٢ ـ ٣٩٣ .

(١٠١) فى الزوزنى ، «فيا عجبا من كورها المتحمل» ، شرح المعلقات السبع ، دار الكتب العربية ، مصطفى البابى الحلبى ، د. ت، ص٧ .

(١٠٢) فى المصدر السابق ، «دراكا ولم ينضح بماء فيغسل» ، ص٣٥ .

(١٠٣) فس المصدر السابق ، «فأنزل منه العصم من كل منزل» .

١٩ـ ترى بعـر الآرام فى عـرصـاتهـا	وقـيـعـانهـا كـأنه حب فلفل
٢٠ـ نزعت سلْوَى ساحبا عن صبابتى	على إثرها ذيل مـرط مـرّحل
٢١ـ وقلت خليل ينشـد الهم وده	ألا أيهـا الليل الطويل ألا انجل
٢٢ـ وساتر تقصير المكافين قد أبى	لدى السـتـر إلا لبسـة المتـفـضل
٢٣ـ إلى أن تبدى عذره متمطيا	وأردف أعـجـازا وناء بكلكل
٢٤ـ فلاطفته فى الحالتين ولم أقل	فسلى ثيابى من ثيابك تنسل
٢٥ـ وأقنعنى منه المداجاة أعرضت	بشق وشق عندنا لم يحـوّل(١٠٤)
٢٦ـ معللة ماذا يفيد بها الفنى	تتابع كـفـيـه بحبل موصّل
٢٧ـ يضنّ بأسطار كـأنّ يراعـهـا	أساريع ظبى أو مساويك إسحل
٢٨ـ ويقرع سمعى من معارض نظمه	مداك عروس أو صلاية حنظل
٢٩ـ ويأبى جلوسى من مراتبه إلى	كبير أناس فى بجاد مزمّل
٣٠ـ كأن دموعى فى ثيابى بهجره	عصارة حناء بشيب مرجّل
٣١ـ ولما تجاذبنا العتاب موشّحا	نزول اليمانى بالعتاب المحمل(١٠٥)
٣٢ـ بنينا الولا الواهى فلم يُبق معهدا	ولا أطمـا إلا مشيدا بجندل
٣٣ـ وعدنا لود يملأ القلب عوده	بشحم كهدّاب الدمقس المفتّل
٣٤ـ أعدت صلاح الدين عهد مودة	بكل مغار الفتل شدت بيذبل
٣٥ـ فدونك عتبى اللفظ ليس بفاحش	إذا هى نصّـتـه ولا بمعطّل
٣٦ـ وعادات حب هن أشهر فيك من	قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

فما أروع هذه القصيدة التى تلاحمت فيها عوامل الجدة والابتكار ، بعوامل التقليد والتضمين حتى صارت فريدة فى تعبيرها عن الروح الشعرية الفذة لابن نباتة وقد أعاد صياغة أشطار معلقة امرئ القيس بمعنى عجيب غريب مخترع مع تضمينها بنصها ، وهذا أمر يجعل من شعر ابن نباتة سياقا تناصيا لا مثيل له فى

(١٠٤) فى المصدر السابق ، «بشق وتحتى شقها لم يحوّل» ص١١ .

(١٠٥) فى المصدر السابق ، نزول اليمانى ذى العياب المحّمل ، ص٣٩ .

الأدب العربى ، فقد جرى ما جرى من اتهام متبادل بالسرقة بين الشاعرين ، إذ اتهم الصفدى ابن نباتة بسرقة أشعاره ، عكسا لما اشتهر عنه من سرقة شعر ابن نباتة، وهنا أراد ابن نباتة أن يحوّل العتاب إلى رضى وصفح عن الصفدى ، فجعل شعريهما أشبه بدور متسلسل بينهما إرضاء للصفدى ، يتجلى ذلك فى قوله :

وكم أسطر منى ومنك كأنها　　　عذارى دوار فى ملاء مذيّل

وفيها إشارة إلى الطواف المشترك حول المعنى «فالدوار حجر كان أهل الجاهلية ينصبونه ، ويطوفون حوله تشبيهاً بالطائفين حول الكعبة إذا نأوا عن الكعبة»(١٠٦) .

وبهذه الصورة لم يجعل ابن نباتة شعر الصفدى سرقة من شعره ، عكسا «لخبز الشعير» ، بل جعله تناصا معبّرا عن الأخذ والعطاء بين شاعرين دخلت نصوصهما فى علاقة أشبه بحلقة دائرية يدور بعضها فى فلك بعض . ويصدر ابن نباتة عن خفة الروح المصرية ، وميل المصرى إلى الفكاهة ، وحبه لها ،إذ تصدر عنه بلا كلفة ، فيتنفسها كالهواء ، ويرويها عذبة عذوبة ماء النيل ، وذلك فى قوله معرِّضا بالواشى ، والسياق هنا يحتمله ، فالقصيدة عتاب على خصام أدبى تنازعه الأدباء ، واشتهر شهرة « خبز الشعير » :

ولحية لاح غاظها ضحكى على　　　أثيت كقنو النخلة المتعثكل

ترى بعـر الآرام فـى عرصاتهـا　　　وقيعانها كأنه حـب فلفـل

فهو يصرح بلفظ الضحك على لحية هذا اللاحى ، والجناس يزيد الصورة فكاهة ، والتناص يجعل شطر بيت امرئ القيس موظّفا توظيفا رائعا لتصوير هذه اللحية تصويرا ساخراً يعكس ، فى إهابه شعورا بقبح هذه اللحية ، وعدم تشذيبها ، وكأنّه يضمِّن شعور المصريين بالنفور من أصحاب اللّحى غير المشذبة ، وسخريتهم الفكهة منهم ، ومن أجل هذا ضمّن بيت امرئ القيس :

ترى بعر الآرام فى عرصاتـها　　　وقيعانهـا كأنـه حـب فلفـل

---

(١٠٦) الزوزنى ، شرح المعلقات السبع ، ص٣٤ .

كاملا ، خلافا ، وحيدا لتضمين أشطار معلقته في أعجاز هذه القصيدة ، ولهذا دلالته على رؤيته الساخرة لهذه اللحية التى رأى أنَّ البيت المضمَّن بكامله استيفاء للسخرية منها ، وقد وفِّق فى ذلك أيما توفيق ، إذ أخذ الشعر المضمَّن معنى جديدا مختلفا تماما عما جاء فى معلقة امرئ القيس ، وكأننا بإزاء إعادة هيكلة لهذه المعلقة ، لعب فيها قصد ابن نباتة دوراً كبيراً فى إنتاج الدلالة الجديدة، فقلب معلقة امرئ القيس ، جاعلا أولها آخرها فى قوله فى آخر بيت من هذه القصيدة :

وعادات حب هن أشهر فيك من ... قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

فأعطى لمطلع قصيدة امرئ القيس دلالة مختلفة ، وجعلها نهاية كأنها بداية عودة الصداقة بينه وبين الصفدى إلى سابق عهدها من الصفاء . وكذلك كان دأبه فى كل الأشطار التى ضمَّنها ، وقد حوَّلها بقدرته الشعرية إلى نسق جديد متصل بقصده ، وقد صوَّر تصويرا فنيًا جميلا ، مزج فيه بين شعره (الجديد) وبين شعر امرئ القيس (القديم) مزجا رائعا ، فجدَّد هذا الأخير ، وأكسب شعره (الجديد) طابعا حواريا جميلا مع (الشعر القديم) جعله تواصلا ناجحا مع المتلقى الذى ربى على تذوق الشعر القديم ، وفى هذا تواصل ناجح أيضًا مع النظرة التراثية للتضمين أو الاقتباس أو الإيداع ، كما سنوضحه عند ابن حجة ، وابن أبى الإصبع ، كذلك فإنه تحقيق أكيد للنظرية المعاصرة للتناص من حيث إنَّ دلالة الصورة الجديدة للنص المتناص تختلف عن الأصل المحتذَى .

ـ ٦ ـ

مفهوم التراث للعلاقة بين النصوص

يعرِّف ابن حجة الإيداع ، يعنى « التضمين » بقوله : « الإيداع أنْ يودع الناظم شعره بيتا من شعر غيره ، أو نصف بيت أو ربع بيت بعد أن يوطِّئ له توطئة تناسبه بروابط متلائمة بحيث يظن السامع أنَّ البيت بأجمعه له . وأحسن الإيداع ما صرف عن معنى غرض النظام الأول ، ويجوز عكس البيت المضمَّن بأن يجعل

عجزه صدرا ، أو صدره عجزا ، وقد تحذف صدور قصيدة بكاملها ، وينظم لها المودع صدور الغرض الذى اختاره ، وبالعكس»[١٠٧].

إن هذا التصور التراثى النظرى المتميز للتضمين يحمل كثيراً من القيم النقدية لنظرية التناص الحديثة ، كما يوضّح جماليات التناص ، وينطبق تمام الانطباق على تناص ابن نباتة مع معلقة امرئ القيس ، فالتضمين ليس عملاً اعتباطيا لا هدف له كما يوضّح ابن حجة ، كما أنّه عمل فنى له تقنياته الفنية ، فعلى الشاعر المضمِّن أن يمهد له تمهيداً ، ويوطّئ له توطئة ، وعليه أن يجعل هذه التوطئة مناسبة لقصده ، وقد فعل ابن نباتة ذلك حيث استطاع أن يربط بين شطره وبين شطر امرئ القيس بحيث جعلهما نسيجا واحدا . ثم يأتى دور المتلقى الذى يروعه هذا « النظام » ـ الجدير بالذكر أن النظريات الحديثة قد استخدمت هذا الاصطلاح بنصه ـ وقد استخدم ابن حجة هذا المصطلح دالا على النسق الذى يمكن إحالته إلى نظام العلامة ، بالمعنى السيميوطيقى حيث تحيل قصيدة ابن نباتة إلى نسق دال (معلقة امرئ القيس هى مدلوله) مما يجعل «المتلقى» يستقبل «شفرة» المبدع « استقبالا ناجحا نظراً للتقاليد الأدبية التى يشتركان فى تذوقها (وهى هنا معلقة امرئ القيس). ثم يوضح ابن حجة فى هذا النص الدال أنّ أحسن الإيداع ما صرف المدلول عن معنى غرض «النظام الأول» / «الدال»، وهذا يتعلق «بقصد» ـ وهو مصطلح آخر دار فى نظرية التناص المعاصرة ـ الشاعر المضمِّن ، وقد نجح ابن نباتة تماما فى ذلك إذ إنه ـ بتعبير ابن حجة ـ قد حذف صدور قصيدة امرئ القيس بكاملها ، ونظم لها صدور الغرض الذى «اختاره» ، وهنا تعبير أكيد عن مقصدية النص المتناص فى النظرية الحديثة ، وهنا أيضًا نصل إلى ذروة الهدف من هذا التناص فى هذه القصيدة فنقول مع ابن حجة إن ابن نباتة أوهم المتلقى جاعلا إياه يظن كأنّ القصيدة بأجمعها له ، وهنا ، كذلك ، تتحقق جماليات التناص ، ويحقق تناص ابن نباتة أنموذج التناص المباشر استحضره من نصه الأصلى لوظيفة فنية أو فكرية «منسجمة» مع السياق الشعرى ـ والانسجام

(١٠٧) ابن حجة ، خزانة الأدب ، ص٤٧٠ .

أيضًا مصطلح نقدى حديث ـ وهذا التناص المباشر يختلف عن التناص غير المباشر الذى يستنبط من النص استنباطا ، ويرجع إلى تناص الأفكار أو المقروء الثقافى « أو الذاكرة التاريخية التى تستحضر تناصاتها بروحها أو بمعناها لا بحرفيتها أو لغتها أو نسبتها إلى أصحابها ، وتفهم من تلميحات النص وإيماءاته وشفراته وترميزاته »[١٠٨]. والحق أن ديوان ابن نباتة زاخر بالتناص غير المباشر ، شأن كل شاعر عربى أصيل ، بل كل شاعر على الإطلاق فى كل مكان، لكن تناصه المباشر يعصمنا من متاهة البحث عن التناص بمعناه المطلق غير المباشر . ومن حسن الحظ أن التناص المباشر كثير جدا فى شعره ، مما سنتناوله بالتفصيل إلى جانب ما سبق . وعلى هذا فالتناص ، من هذا المنطلق ، ليس خاصًا بثقافة دون أخرى ،ولا بشاعر دون آخر . وكذلك فمفهوم التناص ، بهذا المنطلق أيضاً ، إذا سلّمنا به ، لا يجعلنا نشغل أنفسنا كثيراً بمدى إبداعية النص ، وإنما يجعل اهتمامنا ينصبُّ على وظائفه « بناء على مقصدية قائله أو مؤلفه ، ونوعية المخاطَب به فى زمان ومكان معيّنين ، وينتج عن هذا منطقيًا أن إعادة الشاعر العباسى ليست إعادة الشاعر الأندلسى ، وأن أى شاعر لا تسير إعادة إنتاجه على وتيرة واحدة ، وإنما تُكيَّف بحسب المخاطَب ، وظروف إمكانية الإنتاج[١٠٩].

وهذا التصور الإيجابى لنظرية التناص المعاصرة تجعلها لا تغفل استراتيجية التناص وتوظيفه توظيفًا ملائمًا لكل ثقافة خاصة ، كما أنها تجعل عملية التناص نسَقا من الخطاب الأدبى يتواصل ، من خلاله ، المبدع والمتلقى مع التراث والثقافة المشتركة تواصلا إيجابيا لا يهدم الحدود بين المبدع والمتلقى ، ولا يتهجم على الثقافة المؤثِّرة فيجعلها شيئا هائما كما فعل البنيويون ـ مثل رولان بارت ـ على نحو ما رأينا فى سلبيات النظرية التناصية من وجهة نظره ، وقد هدم المبدع ، واستخف بقيم النظم الأصيلة التى يصدر عنها ، كما استخف بالتقاليد أخلاقية وفنية .

---

(١٠٨) أحمد زعبى ، التناص نظريا وتطبيقيا ، ص١٦ .
(١٠٩) محمد مفتاح ، دينامية النص ، ص١٠٢ .

وقد قامت نظريات عديدة لضبط الآليات التى تتحكم فى عملية الإنتاج والفهم[١١٠] فى تقنين لدور المبدع والمتلقى فى عملية التناص ، وفى ضبط منهجى لهذه العملية فى ضوء علاقتها بالذاكرة الثقافية والأدبية كنظرية «الإطار» "Frame Theory" التى تهتم بالمعرفة المختزنة فى الذاكرة « على شكل بنيات معطاة ممثلة لأوضاع متكررة نستقى منها عند الاحتياج إليها لنتلاءم مع الأوضاع الجديدة التى تلائمنا »[١١١].

ويذهب ، محمد مفتاح ، الذى أشار إلى نظريات أخرى تتصل بحدود الإنتاج (المبدع ـ المؤلف) والتلقى (القارئ) ، وعلاقتها بالتناص ، إلى أن هذه النظريات جميعا «تشترك فى أنها تعير أقصى الاهتمام للخلفية المعرفية فى عملية إنتاج الخطاب أو تلقّيه ، ومعنى هذا أن الذاكرة تقوم بدور كبير فى العمليتين معا ، ولكنها لا تستدعى الأحداث والتجارب السابقة كلها فى تراكم وتتابع ، وإنما تعيد بناءها وتنظيمها ، وإبراز بعض العناصر منها ، وإخفاء أخرى تبعا لمقصدية المنتج والمتلقى[١١٢] . وعلى ذلك فاستدعاء ابن نباتة لمعلقة امرئ القيس لم يكن استدعاء تراكميا تتابعيا لا هدف من ورائه ، وإنما هو إعادة بناء وتنظيم لها حسب قصده الذى يهدف به إلى استجابة المتلقى ، كما يهدف إلى بناء نسق أدبى جديد يستعيد جماليات الشعر الجاهلى بشكل مغاير .

ولعل قصيدة ابن نباتة هذه ، وهى فى سياق الخصام والعتاب ، تستدعى خصام امرئ القيس لأبيه ، وقد كان ذلك ، فيما يروى تاريخ الأدب ، الباعث لإبداع هذه المعلقة ، حيث أبلغ الشاعر بمقتل أبيه الذى أبعده عنه ، فهام على وجهه متخذا حياة اللهو واللذة مذهبا له ، وقد طرده أبوه بسبب ذلك ، فأنشأ

---

(١١٠) أشار إليها محمد مفتاح فى كتاب تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص) من ص١٢٣ إلى ص١٢٤ .

(١١١) المرجع السابق ، ص١٢٣ .

(١١٢) المرجع السابق ، ص١٢٤ .

معلقته فى هذا السياق عاتبا على الزمان الذى لم يتصالح معه ، رمزا لعدم تصالحه مع أبيه ، وبكى الأحبة وأطلالهم ،وكأنه يبكى أباه بكاء يمتزج فيه العتاب والسخط ، كما يمتزج فيه الضعف (إزاء حركة الزمان الذى يُفنى الإنسان) بالقوة وقد تحمس للثأر لأبيه (اليوم خمر ، وغدا أمر) ، وقد خلع على ذاته فروسية أسقطها على فرسه الأسطورى :

مكــر مفــر مقــبل مدبــر معــا كجلمود صخر حطّه السيل من علِ

وهذا يؤكد أنّ التناص ، أيا كان نوعه ، «ليس مجرد عملية لغوية مجانية ، وإنما له وظائف متعددة ، تختلف أهميــة وتأثيــرًا بحسب مواقف المتناص ومقاصده»[113] .

- ٧ -

تناص ابن نباتة مع القرآن الكريم ، والحديث النبوى الشريف

ويؤكد استمداد ابن نباتة من معين القرآن الكريم العذب ، هدف التناص فى شعره ، إذ يتأثر بالقرآن الكريم تأثرًا عظيمًا . وقد كان هذا التأثر بالقرآن الكريم ، والتناص مع آياته مبنى ومعنى ، ظاهرة من أهم الظواهر الفنية للأدب المصرى خاصة ، والأدب العربى عامة .

هذا فضلا عن التأثر بالحديث النبوى الشريف ، وقد أشار عمر موسى إلى تأثر ابن نباتة به[114] ، مشيرا إلى قوة حافظته ، لأنه كان محدِّثا مشهورا ، بل إنّ عمر موسى يرد ظاهرة التناص فى شعر ابن نباتة إلى هذه الحافظة القوية لابن نباتة المحدِّث ، فيرى أنّ ظاهرة التناص فى شعره خاصة طبعت هذه الشعر كله ، ذلك لأننا ، كما يقول ، «لا نمر بقصيدة ما لم نرها قد تضمنت شطرا أو آية أو حكمة

---

(١١٣) المرجع السابق ، ص١٣٢ .

(١١٤) عمر موسى باشا ، ابن نباتة المصرى ، ص٤٢٧ ـ ٤٢٩ .

مأثورة أو كلمة مشهورة ، ويدلنا هذا على ثقافته الواسعة ، وقوة حافظته ، ومثله مَنْ يتصف بذلك ، وهو المحدِّث المشهور »[115].

وقد استمد ابن نباتة من معانى القرآن الكريم ، ومن أسلوبه ما أشبعَ به حاجته الفنية ، وقد كان الهدف من الاقتباس من القرآن الكريم هدفا أدبيا جماليا جعل من أسلوب القرآن أسلوباً أمثل للغة العربية ، واتخذ بعض صوره وأساليبه أنموذجا سعى إلى تشكيله فى صياغته الأدبية ليكسبها رونقا وجمالا ، هذا فضلا عن الهدف الدينى الذى يجعل التواصل بين القارئ والكاتب العربى تواصلا خلاقا لما يجمع بينهما من رصيد زاخر بتقديس القرآن الكريم ، والتأثر بمعانيه العظيمة ، والاستمتاع الجميل بأسلوبه اللغوى الفذ ، وصوره الأدبية الرفيعة .

وهناك أشكال كثيرة للتناص بالقرآن فى شعر ابن نباتة من مثل قوله :

نفس عن الحب ما حادت وما غفلت   بأى ذنب ـ وقاك الله ـ قد قُتلت[116]

وفى هذا البيت تناص بديع مع قوله تعالى : ﴿ وإذا الموءودة سئلت ، بأى ذنب قُتلت ﴾ [التكوير/ ٨ ، ٩] وكأنه قتيل الحب بغير ذنب . وقد استخدم ابن نباتة صيغة النفى مرتين تأكيداً لإخلاصه فى الحب الذى لم يَحد عنه ، ولم يغفل ، متسائلاً ، فى ألم ، عن الذنب الذى جناه ، وقد أخلص فى هذا الحب فلم يجد إلا العقاب . وقد أثّر هذا الأسلوب تأثيراً جماليًا بالغًا ، وإن شابه الحشو فى قوله (وقاك الله) .

ويحلف ابن نباتة فى سياق أسلوبى قرآنى جميل « بليل الشّعر إذا سجى » ، ويقسم «بالمرسلات» من دموعه ، فيصير شعره ذوب حنان ، وفيض عشق فى قوله :

(١١٥) المرجع السابق ، ص١٤٣ .
(١١٦) ديوان ابن نباتة ، ص٣٧٥ .

حلفت بليل الشّعْر منه إذا سجى   وضوء «الضحى» من وجهه متبلّجا
ومن أدمعى «بالمرسلات» من الأسى   ومن أضلعى بالموريات» من الشّجى[117]

فليل الشّعر الساجى لمحبوبته فى مقابلته لضوء «الضحى» من وجهها :

«**والضحى والليل إذا سجى**» الذى ينبلج منه الصبح فى ليل شَعرها قد جعل دمعه غزيرا مرسلا من أسى الحب ، كما أشعل أضلعه نارا من شجاه : « **والموريات قدحا**». ويقسم ابن نباتة كذلك «بالنازعات» و «بالمرسلات» فى قوله :

كُفَّ الملامة عن حشا المتوجع   واترك مضرته إذا لم تنفع
أتخال أنّى للملامة سامع   لا والذى قد سد عنها مسمعى
«والنازعات» فإنها من مهجتى   و«المرسلات» فإنها من أدمعى
لا كان نشر العاذلين بضائع   عندى ولا عهد الهوى بمضيّع[118]

فيؤكد بذلك القسم القرآنى لوعة الحب وآهاته قَسَما «بالنازعات» من مهجته ، و«المرسلات» من أدمعه ، قسما لا يضيع معه عِهد الهوى وإن (نشر) العاذلون عكس ذلك مما (ضاع نشره) ، ولكن الشاعر لم يُذعه ولم يضعه : «لا كان نشر العاذلين بضائع عندى» وهو ضوع للنشر ذكى ، وإن جاء من العاذلين لأنه متصل بالمحبوبة . ويرسم ابن نباتة من قوله تعالى ﴿ **يا أيها الإنسان إنك كادح إلى ربك كدحا فملاقيه** ﴾ [الانشقاق/٦].

هذه الصورة الشعرية الرائعة :

إنسان عينىَ ساهر بك سافح   يا أيها الإنسان إنك كادح[119]

كما يجمع فى العشق الناس جميعًا (**سواء العاكف فيه والباد**) [من الآية

---

(١١٧) المصدر السابق ، ص٨٩ .
(١١٨) المصدر السابق ، ص٢٩٩ ،
(١١٩) المصدر السابق ، ص١٠٨ .

٢٥/ من سورة الحج] فيقول :

جميعنا فى عشقك البادى سواء العاكف فيه والبادى(١٢٠)

فيجعل من اقتباس الآية القرآنية بلفظها صورة رائعة ، ويتضح دور الجناس التام بين «البادى» بمعنى الواضح ، و«الباد» فى الآية القرآنية ومعناها ، النازح إلى مكة من البادية ، فى إثراء المعنى الشعرى ، والإيهام بالمماثلة مع حقيقة الاختلاف ، ويخلع على الحب القداسة ، وقد أحال إلى قدسية شعائر الحج ، وقدسية المسجد الحرام فى الآية التى اقتبسها ، فيتجه الشاعر إلى حرم الحب رامزا إليه بالاتجاه إلى المسجد الحرام .

ويُقسم ابن نباتة «بالفجر وليالٍ عشر» فى تصويره للَّيل شَعر محبوبته ، وقد أضاءه محياها فى قوله :

بدت فى رداء الشّعر باسمة الثّغر فعَوذتها «بالشمس» و«الليل» و«الفجر»
ولو شئتُ قسّمت الذوائب مُقسما بطيب ليالٍ من ذوائبها عشر(١٢١)

ويتضح دور البديع ، أيضًا ، فى الجناس بين (التقسيم والقسَم) كما يتضح أثر الاستعانة بالقرآن الكريم وقد استخدم ابن نباتة بعض أسماء سُوَره (الشمس ـ الليل ـ الفجر) فى دلالة واضحة على فكرته التى اهتم بتصويرها هذا التصوير ، وهى المقابلة بين سواد شَعر المتغزَّل فيها ، وبين وضاءة وجهها ، إلى جانب التعوُّذ بهذه السور المباركة لدفع عين حُسّاد جمالها !.

ويستلهم ابن نباتة قوله فى سورة العصر: ﴿ **والعصر ، إن الإنسان لفى خسر** ﴾ فيجعل الإنسان إنسان عينه الذى يبكى ويسهد فى حب مليح (العصر)، فهو يفنى (وقته) حبا فيه ، فيخسر بالبكاء وفناء الوقت ، ولا يصل إلى مَنْ يحب ، يقول

---

(١٢٠) المصدر السابق ، ص١٥٩ .
(١٢١) المصدر السابق ، ص١٩٥ .

مُقسما بهذا المليح :

أمــا ومليح العــصــر إنك بالبكا وبالسهد يا إنسان عينى لفى خسر(١٢٢)

وقد حول ابن نباتة «العصر» ، فى قدرة شعرية واضحة ، من دلالته الرمزية إلى دلالة غزلية مندمجة مع الزمن ، قصرت الجمال فى زمنه على المتغزَّل فيها ، كما حوَّل دلالة الإنسان البشرية ، عن طريق التلاعب اللغوى ، إلى إنسان العين الذى يبكى ضياع العمر والحب . وفى إطار الغزل ، أيضاً ، يقول ابن نباتة :

خليلى عن حــال المحبين سل فــمــا يُنبيك بالأحــوال مــثل خــبــيــر(١٢٣)

مستلهما قوله تعالى : ﴿ ولا يُنبئك مثل خبير ﴾ [فاطر/١٤] استلهاما أدبيا جميلاً .

وفى الغزل ، أيضاً ، من قصيدة مطلعها :

أهوى بمرشــفــه الشــهى وقــال ها وبلاه من رشـــأ أطاع وقــالهــا

يتلوها قوله :

وأمــالت الكاســات مــعطف قَــدِّه بقــصــاص مـا قـد كـان قبلُ أمـالهـا

...

وظفــرتُ فى اليــقظات منه بخلوة مــا كنتُ آمل فى المنام خــيــالهــا
ولــربمـا أهوى بكأس مـــدامـــة لولاه مــا حــملت يدى جــريالهــا

ثم يقول

حــتى إذا هوت النجــوم وأطفــأت فى الصــبـح أنفــاس النســيم ذبالهــا
ومـضى بشـمس محاسن لولا الهدى مـا كنتُ أمـسك فى الوفـاء حـبـالهـا

---

(١٢٢) المصدر السابق ، ص٢٠٠ .
(١٢٣) المصدر السابق ، ص٢٢٨ .

ومن البليـة عَـذْلٌ قـد ضـمّنت ثقل الملام مـقـالهـا وفـعـالهـا
يا ليت أرض العـاذلين تزلزلت أو ليتـهـا لا أخـرجت أثقـالهـا[124]

وبهذا التناص البديع بالقرآن الكريم تحيل لذة الحب الليل نهارا حتى إذا هوت النجوم : ﴿ **والنجم إذا هوى** ﴾ [الآية الأولى من سورة النجم] أى انقضى وقت الحب فى الليل الذى أحالته «النجوم» نهارا ، انقلب الصباح الذى أنهى وقت الحب ليلا ، يدل عليه لفظ «أطفأت» تعبيراً عن خمود حُمَيّا الحب التى أطفأها نسيم الصباح ، تلك الحميا التى صورها نارا تهديه فى «ظلام» ذهاب المحبوبة ، وانقضاء لذته معها ، مستلهما قوله تعالى : ﴿ **أو أجد على النار هدى** ﴾ [طه/١٠] فى قوله :

ومضى بشمس محاسن لولا الهدى ما كنت أمسك فى الوفاء حبالها

فنار الحب نور يهتدى به ، إذ يعوضه نور شمس محاسن المتغزّل بها بعد رحيلها عن نار حبها قبل هذا الرحيل ، ثم يتمنى الشاعر أن تزلزل الأرض من تحت أقدام العواذل زلزالها ، ثم تخرج بعد ذلك أثقالها متناصا مع سورة «الزلزلة» تعبيرا عن أمله فى الاستراحة من بلاء العاذلين فى الحياة والممات .

ويُضمّن ، «كذلك» ، معنى القصاص فى قوله تعالى : ﴿ **ولكم فى القصاص حياة** ﴾ [البقرة/١٧٩] فى قوله :

وأمالت الكاسات معطف قده بقصاص ما قد كان قبل أمالها

فقد اقتصّت الخمر من محبوبته المتمنعة فأهوت بمرشفها الشهى ، وقالت (هيت لك) وكانت من قبل قد ألوت بها ، وابتعدت .

ولتناص ابن نباتة بالقرآن الكريم فى شعره الغزلى دلالتان هامتان : الأولى رقة هذا الغزل الذى زاده التأثر بالنص القرآنى المقتبس رقة ، وتلك سمة شعر الغزل

---

(١٢٤) ديوان ابن نباتة المصرى ، ص٢٢٨ .

المصرى غالبًا ، متمثلاً فى شعر ابن النبيه المصرى ، والبهاء زهير ، وابن مطروح ، وغيرهم من هؤلاء الشعراء الذين تجلت فى معانيهم وصورهم الشعرية الغزلية معانى الرقة والعذوبة التى جعلت أشعارهم الغزلية أشبه بمنظومة صوفية فى الحب الإلهى، ولا غرو فقد قدمت مصر « ابن الفارض » « سلطان العاشقين » وقد مزج فى شعره الغزلى بين المعانى البشرية والمعانى الإلهية لمحبوبته التى صورها تصويراً ماديا بشريا رمزا للذات الإلهية ، بحيث زالت الحدود بينهما . وربما كان هذا وراء الطابع الصوفى الرقيق فى شعر الغزل المصرى الذى تَرَفَّع أعلامه عن الغزل بمعناه المادى الفاحش ، وتجلى هذا فى ارتباط الصور الغزلية فى شعر ابن نباتة ، مما قدمنا أمثلته ، بالصور القرآنية التى رفدته بمعين لا ينضب من العذوبة والرقة .

أما الدلالة الثانية فهى أنَّ معظم الأمثلة التى قدمناها هى مطالع قصائد غزلية، مما يؤكد ما ذهب إليه القدماء من تميُّز ابن نباتة فى الغزليات خاصة، وفى مطالع القصائد عامة مما أشاد به ابن حجة بقوله : « والذى أقوله إن الشيخ جمال الدين ابن نباتة نبات هذا البستان ، وقلادة هذا العقيان ، ومن مطالعه التى هى أبهج من مطالع الشمس قوله فى هذا الباب :

فى الريق سكْر وفى الأصداغ تجعيد — هذا المدام وهاتيك العناقيد

وقوله :

بدا ورنت لواحظه دلالا — فما أبهى الغزالة والغزالا

وقوله :

سلبت عقلى بأحداق وأقداح — يا ساجَى الطرف بل يا ساقى الراح

وما ألطف ما قال بعده :

سُكران من مقلة الساقى وقهوته — فاترك ملامك فى السُّكْرين يا صاح

وقوله :

نفس عن الحب ما حادت وما غفلت بأى ذنب ـ وقاك الله ـ قد قُتلت[١٢٥]

ويجعل ابن حجة الحشو الذى أشرنا إليه فى البيت الأخير حشو اللوزينج ـ نوع من أنواع الحلوى ـ فيورِّى تورية نقدية بديعة ، ويرى أنه لولا الإطالة لأفعم الأذواق من هذا السكر النباتى[١٢٦].

وعلى هذا يبقى القول إن ابن نباتة مع إبداعه فى هذه المطالع لا ينفك يستلهم فيها من الشعر العربى إضافة إلى القرآن الكريم الذى لا يمكن أن نذهب فى التناص الأدبى معه مذهب النقد الحديث من منطلق هدمه للنموذج الأصلى المؤثِّر، وهذا هو الفرق الجوهرى بين الثقافة الغربية التى أنتجت هذا النسق النقدى الذى يتمرد على كل قيمة سابقة ، وبين النسق العربى النقدى فى اعتداده بالقيم السابقة ، وفى احترامه وتقديسه للنص الدينى ، خاصة والقرآن الكريم فى مقدمته . فليس صحيحا فى ثقافتنا العربية الإسلامية أنَّ اندماج أو انذياح النصوص يعنى إلغاء النص الأصلى المؤثر كما تجلى فى النقد الغربى الحديث ، وليس صحيحًا ، أيضًا ، أن المبدع قد مات ، وإن كان قد سُلِّم بأن عمله ليس عبقرية فردية بقدر ما هو أثر للنصوص السابقة عليه ، وانسربت من ذاكرته إلى عمله الأدبى . وليس القارئ هو صانع النص ، كما ذهب النقد الحديث فى تطرفه فى تعويم النص ، واستبداله المؤلف بالقارئ . وليس النقد العربى ، بهذا التصور الذى ربط بين عمل المبدع ، وعمل الجماعة التى سبقته إلا توجيها أصيلاً لنظرية التناص الحداثية ، فقد كان النقد العربى «شديد الاهتمام بإيجاد روابط بين النصوص ، فلا يعيش نص منعزلا ، النص فى اعتقاد النقد جهد جماعى تم على يد شاعر من الشعراء »[١٢٧]. فلا تمييع ، إذن فى هذا التصور النقدى العربى

(١٢٥) مقدمة الناشر لديوان ابن نباتة ، ص ب .

(١٢٦) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(١٢٧) مصطفى ناصف ، النقد العربى ، حول نظرية ثانية ، ص٢٠٩ .

للنص ، ولا انديـاح مطلقا يلغى كل الحدود بين النصوص ، ولا حياة لنص بمعزل عن النصوص الأخرى ، إذ الجهد الجماعى للنصوص المؤثرة قد تم ـ أولاً وأخيراً ـ على يدشاعر من الشعراء ، وليس على يد قارئ من القراء ، وإن كان كل قارئ له خصوصية فى استقبال النص المتناص ، وإلا لما اعتدّت البلاغة العربية بمراعاة المقال لمقتضى الحال «فالتأثير المتبادل بين مرسل ومتلق فى حالة حضور أو غياب باستعمال للأدلة اللغوية ، مطابق لمقتضى المقام أو المقال »[128] . وعلى هذا التفاعل بين المرسل والمتلقى تقوم «النظرية التداولية» [وتتناول مظاهر لغوية عديدة بوجهات نظر متنوعة ، ولكنها تكاد تتفق على أنّ اللغة اجتماعية يمارسها أناس يعيشون فى مجتمع ، وهذه الممارسة خاضعة لقواعد][129] . إذن فإنّ النظريات الغربية يجبُّ بعضها بعضا ، ويحمل بعضها فى إهابه ما ينقض الأخرى ، وعليه لانعدم من هذه النظريات ما يتفق مع النظرية العربية التى تجعل التناص عملاً إبداعيًا لا يلغى النص النموذج المُحتذَى . بل إن هذه الأشكال من التناص بالقرآن الكريم فى شعر ابن نباتة تعد من أشكال التناص الذى يمكن أن يندرج تحت مفهوم «المحاكاة المقتدية» بالمعنى الاصطلاحى الحديث لنظرية التناص ، تلك المحاكاة « التى يمكن أن نجد فى بعض الثقافات مَنْ يجعلها هى الركيزة الأساسية للتناص »[130] .

فالتناص « إما أن يكون اعتباطيا يعتمد فى دراسته على ذاكرة المتلقى ، وإما أن يكون واجبا يوجِّه المتلقى نحو مظانه »[131] ، والتناص ، بمفهومه العربى ، يتجه هذا الاتجاه الأخير . وهدف التناص مع القرآن الكريم فى الأدب العربى يقوم على دعامة أساسية ترتد إليها الآثار الوسيطة ، كما يرى محمد مفتاح ، وهى «التواتر» ؛

---

(١٢٨) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص) ، ص١٣٨ .

(١٢٩) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(١٣٠) المرجع السابق ، ص١٢٢ .

(١٣١) المرجع السابق ، ص١٣١ .

أى «إعادة نماذج معينة وتكرارها لارتباطها بالسُّنَّة والسَّلَف ، ولقوتها الإيحائية»[١٣٢] ، ولا أقوى من القرآن الكريم تواتراً إيجابيًا يضم المسلمين فى كل زمان ومكان .

- ٨ -

التناص فى شعر المديح النبوى النباتى

لابن نباتة حضوره الفنى المتميز فى شعر المديح النبوى ، وربما قاده إحساسه بأنه علَم من أعلام الشعر فى عصره ، بل أميره ، إلى عدم التناص مع البوصيرى (ت٦٩٨هـ) ، وقد سبقه ، واشتهر ببردته فى مدح الرسول - ﷺ - وتناص معه شعراء كثيرون من المعاصرين له والتالين له حتى أحمد شوقى فى العصر الحديث فتأثروا به فى المديح النبوى عامة ، وفى البردة خاصة ، وقد قام كثير منهم بمعارضتها . ولابن نباتة فى المديح النبوى رائية جميلة مطلعها :

صحا القلب لولا نسمة تتخطَّر ولمعة برق بالغضا تتسعَّر[١٣٣]

وقد أُعجب زكى مبارك بهذه المدحة النبوية النباتية الرائية وقال : « وهى خير ما قاله فى المدائح النبوية ، وربما كانت خير ما فى ديوانه من الشعر الجيِّد ، وتمتاز هذه القصيدة بوضوح المعانى ، وقوة السبك وفيها كذلك إشارة لبعض لفتات القدماء ، ولا بد أن يكون معاصرو ابن نباتة تلقوها بكثير من القبول لأنها بعث لروعة الشعر القديم »[١٣٤] . ويلفتنا زكى مبارك إلى أمرين : الأول أنَّ هذه القصيدة علامة على جودة شعر ابن نباتة ، وقد جعلها أحسن ما فى ديوانه . والثانى إعجاب معاصريه بهذه القصيدة ، ويرجع هذا إلى قيمها الفنية ، وأهمها تأثر ابن نباتة فيها بالشعر القديم ، وإشاراته إليه ، إضافة إلى قوة سبكها ، ووضوح معناها . وقد تناص

---

(١٣٢) المرجع السابق ، ص١٣٤ .

(١٣٣) ديوان ابن نباتة ، ص١٨٠ .

(١٣٤) زكى مبارك ، المدائح النبوية فى الأدب العربى ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ط ثانية ، ص١٩١ ، وعمر موسى باشا ، ابن نباتة المصرى ، من ص٢٧٢ - ص٢٨٠ .

ابن نباتة فى هذه القصيدة مع المثل العربى ، فى بيتها الثانى ، فى قوله :

وذكـــر جـــبين البـــابليـــة إذ بدا هلال الدجى والشىء بالشىء يُذكـــرُ

ومع «كُثيِّر» فى قوله :

وعـيـشـا نضـا عنه الزمـان بيـاضـه ومَنْ ذا الذى يا عَـــزُّ لا يتـــغـــيَّـــر

فحوّل دلالة التناص مع «كُثَيِّر» لكى يعبِّر عن الأسى من تولى عز الشباب (بياضه) الذى زحف إلى الرأس زاهيا ، فتغير الزمان ، وتغير الحب (ومن ذا الذى يا عزُّ لا يتغير).

ويتناص ابن نباتة ، فى هذه القصيدة ، مع التاريخ العربى ذاكرا قصة الحجاج ابن يوسف الثقفى ، وقسوته مع أهل العراق فيقول :

وكـان الصِّـبـا ليـلاوكنت كـحـالم فيـا أسـفى والشّيب كـالصبح يسـفر
يعلّلنى تحت العـــمـــامـــة كـــتـــمـــه فـيـعـتـاد قلبى حـسـرة حين أحسـر
وينكـرنى ليـلى ومـــا خـلتُ أنّه إذا وضع المرء العـــمـــامـــة يُنكرُ

فقسوة الأيام والليالى التى ولّت بتولى الصبا ، وخلّفت محلها بياض الشّعْر وفراغ الأيام تستدعى قسوة الحجاج ، وقد عرّف بنفسه ، مميطا اللثام الذى أخفى هذه القسوة (متى أضع العمامة تعرفونى) .

ويؤكـد هذا البكاء على الصبًّا والشبـاب بتناصـه الضـمنى مع امرئ القـيس أسلوبيا فى قوله :

إذا حَلّ مـبـيِّض الشبـاب بعـارض فـــمـــا هو إلا للمـــدامع ممطر
كـــأنّى لم اتبع صـــبـــا وصـــبـــابة خليع عـذار حـيـثـمـا همت أعـذر
ولـم أطرق الحى الخـــصـــيب زمـــانه يقـــابلنى زهـر لديه ومـــزهـر

وهنا نستدعى أسلوب امرئ القيس فى قوله : (كأنى لم أركب جوادا للذة) ، وهو معنى يصل ابن نباتة بما يقصده من الحسرة على تولى الشباب ، والزهد فيما

بقى من الحياة لكى يلائم ذلك مدح رسول الله ـ ﷺ ـ ويورد ابن نباتة هذه التناصات النحوية فى قوله :

وغيداء أما جفنها فمؤنّث ... كَليلٌ وأما لحظها فمذكّر
يروقك جمع الحسن فى لحظاتها ... على أنه بالجفن جمعُ مُكَسَّرُ

فالجفن الناعس مؤنث ، واللحظ فتاك (مذكّر) ، والحسن قد جُمع فى لحظاتها (جمع تكسير) .

وقد اطّرد التناص النحوى فى شعر ابن نباتة فى مواضع كثيرة من ديوانه ، وهو ظاهرة واضحة فى هذا الديوان[135] .

وقد درستُ تجليات هذه الظاهرة فى الأدب المصرى ، خاصة التورية بمصطلحات العلوم والفنون[136] ، وسنعود إليها .

ويتأثر ابن نباتة تأثرا واضحا بهذا البيت الشهير من ديوان الشعر العربى للنابغة الذبيانى فى قوله :

ولا عيب فيهم غير أن سيوفهم ... بهن فلول من قراع الكتائب

فيولّد منها صورا شعرية كثيرة اطردت فى ديوانه منها فى هذه القصيدة :

ولا عيب فيها غير سحر جفونها ... وأحبب بها سحارة حيث تسحر[137]

---

(١٣٥) عمر موسى باشا ، ابن نباتة المصرى ، ٤٢٩ ـ ٤٣٣ .

(١٣٦) وقد عقدت لها فصلا فى كتابى « مقامات السيوطى : دراسة فى فن المقامة المصرية » دار الثقافة العربية ، القاهرة ، ٢٠٠٢م، من ص١٩٣ ـ ص٢٣٨ ، وقمت بتقييم لها وتأصيل من ص٣٠٧ ـ ٣٢٠ .

(١٣٧) وقد نوّع ابن نباتة فى التناص بهذا البيت من مثل قوله :

لا عيب فيه سوى تسلط جوده ... فالمال من نفحاته يتظلّم (ص٤٤٩)

ويقول :

لا عيب فى ذلك المغنى سوى كرم ... يسلو عن الأهل فيه كل مغترب (ص٢٢) =

ويوظف اسم العلم ، وهو كثير أيضًا فى شعره ، وسنرجع إليه ، للدلالة على مقصده إذ يقول :

إذا جــردت من بردها فــهى عــبلة   وإن جــردت ألحــاظهــا فــهى عنتــر

ليوضح جلال الجمال فى مفارقته مع سطوته . وعلى ذكر الجمال والخمر يتناص مع عمر بن أبى ربيعة فى قوله :

ندامــاى من خـــود وراح وقــينة   ثلاث شـخـوص كـاعـبـان ومعـصـر

ويرسم ابن نباتة صورا مدحية نبوية تحفل بالتناص الدينى ، وتستلهم من سيرة الرسول ـ ﷺ ـ، ومن نظرية الحقيقة المحمدية ما يجعلها حروفا من نور :

نبى أتم الله صــورة فــخــره   وآدم فى فُــخّــاره يتــصــور

...

نبى له مــجــد قــديم وسـؤدد   صــمــيم وأخــبــار تجلُّ وتُخــبــر

تحـزّم جـبـريلٌ لخـدمـة وحـيـه   وأقــبل عــيــسى بالبـشـارة يجـهـر

...

تهــاوى لمأتاه النجــوم كــأنهــا   تشــافــه بالخــد الثـرى وتعــفّــر

وينضب طام من بحـيـرة سـاوة   ولم لا وقـد فـاضت بكفـيـه أبحـر

نبى له الحــوضــان هذا أصــابع   تفـيض وهذا فى القـيـامـة كـوثر

= ويقول :

لا عيب فيه سوى علياء معجزة   فيها لأهل العلا قدما نكايات(ص٦٩)

ويقول :

ولا عيب فيه غير إسراف جوده   وأنّ مدى علياه غير محدد (ص١٢٩)

كما يقول :

ليس فيه عيب سوى أن إحسا   ن يديه يستعبد الأحرارا(ص١٩٠)

ويقول :

وما فيه من عيب سوى أنّ عنده   أياد تعيد الحرّ فى يده قنّا (ص٥٠٧)

إلى غير ذلك مما جاء فى البلاغة العربية فى باب تأكيد المدح بما يشبه الذّم!

وعن جاهه النيران هذى بفارس	تبوخ وهذى في غد حين تُحشر

...

تنقلّ نورا بين أصلاب سادة	فَللّه منه في سما الفضل نيِّر
به أيد الطهر الخليلى فانتحت	يداه علي الأصنام تغزو وتكسر
ومن أجله جئ الذبيحان بالفدا	وصين دمٌ بين الدماء مُطهَّر
ورُدَّت جيوش الفيل عن دار قومه	فَللّه نصلٌ قبل ما سُلَّ يُنصر[138]

وتترى التناصات : دينية وتاريخية فى هذه القصيدة مركزة على معجزات النبى محمد ـ ﷺ ـ كما وردت فى سيرته العطرة[139] .

وقد افتتح ابن نباتة ديوانه بهمزية فى مدح الرسول ـ ﷺ ـ تذكرنا بهمزية حسان بن ثابت (عفت ذات الأصابع فالجواء)، يقول فى مطلعها :

شجون نحوها العشاق فاءوا	وصب ماله فى الصبر راء[140]

وفيها يعدد معجزات الرسول ـ ﷺ ـ كما فى الرائية متناصا مع أحداث سيرة الرسول ـ ﷺ ـ ، وتاريخ دعوته المباركة ، وجهاده فى سبيل إعلاء كلمة الله ، وفيها يلتقى بحسان بن ثابت فيقول :

وفى نار المجوس لنا دليل	لأنفسهم بها ولها انطفاء
وفى الأسرى وصُبْحته فخار	ينادى ما على صبح غطاء
فقل للملحدين تنقلوها	جحيما إننا منكم براء
« وإنّ أبى ووالده وعرضى	لعرض محمد منكم وقاء»[141]

وهنا يوظِّف التناص بتضمين هذا البيت لحسان توظيفا يخلع به عليه دلالة

(١٣٨) ديوان ابن نباتة ، ص١٨١ـ ١٨٢ .
(١٣٩) راجع القصيدة إلى آخرها ، ص١٨٢ ـ ١٨٣ .
(١٤٠) ديوان ابن نباتة ، ص١ .
(١٤١) المصدر السابق ، ص٢ .

تجدد معناه ، وتضعه فى سياق يؤكِّد التواصل بين شعراء المديح النبوى البارزين ، ومنهم البوصيرى ، وإن لم يتناص معه مباشرة إلا أنَّ حديثه عن معجزات الرسول ـ ﷺ ـ، وعن حقيقته المحمدية يلتقى بالبوصيرى .

ثم يؤكد ابن نباتة ، مع هذا التواصل ذاتيته وشخصيته شاعرا مصريا استمد من النيل هذه الصورة :

ونفس ذنبها كالنِّيل مدا — وما لوعود توبتها وفاء[١٤٢]

ويبلغ التناص فى شعر المديح النبوى ذروته فى تناص ابن نباتة مع كعب بن زهير فى قصيدته الشهيرة (بانت سعاد) ، فيقول فى مستهلها :

ما الطرف بعدكمُ بالنوم مكحول — هذا وكم بيننا من ربعكم ميل
ياباعثين سهادا لى وفيض بكا — مهما بعثتم على العينين محمول
هبكم منعتم جفونى من خيالكمُ — فكيف يُمنع تذكار وتخييل
فى ذمة الله قلب يوم بينكم — موزّع ودم فى الحب مطلول[١٤٣]

وهنا يضعنا ابن نباتة فى قلب هذا المزيج العجيب فى شعره بين التقليد والتجديد ، فصوره الشعرية هنا صور عربية ، لم يستدعها كما هى ، وإن كانت بنصها أحيانًا ، وإنما ألَّف منها ما يحقق خصوصيته الشعرية ، وراد بها أفقا جعل للشعر السابق عليه المنسرب فى شعره شكلاً رائعًا مختلفا .

وتتضمن مصريته فى استخدامه التعبير العامى الشائع (على عينى) فى قوله :

يا باعثين سهادا لى وفيض بكا — مهما بعثتم على العينين محمول

ثم يصرِّح «بسعاد» كعب بن زهير فى قوله :

حتامَّ أسأل عن لهو وعن لعب — وفى غد أنا عن عقباه مسؤول

---

(١٤٢) المصدر السابق ، ص٣ .
(١٤٣) المصدر السابق ، ص٣٧٢ .

ولى «سعاد» شجون ما يعب لها | إما خيال وإلاّ فهو تخييل
أبكى اشتياقا إليها وهى قاتلتى | يا من رأى قاتلا يبكيه مقتول

فجعل حب «سعاد» المحبوبة البشرية رمزاً لحب الرسول ـ ﷺ ـ ، ووضعها فى سياق دال على هذا الغرض ، مؤكّدا أنه قتيل حبها ، متعجبا من قتيل الحب يبكى قاتله (فدم العشاق مطلول).

ويستمد الشاعر من هذا الحب نجاته ، ويصغر مدحه للرسول ـ ﷺ ـ إلى جانب مدح القرآن له :

إن لم أنَل عملا أرجو النجاة فلى | من الرسول بإذن الله تنويل
حسبى بمدحى رسول الله باب نجا | يُرجى إذا اعترضت تلك التهاويل
أقول والقَدْرُ أعلى أن يحاوله | وصل وإن جهدت فيه الأقاويل
ماذا عسى الشعراء اليوم مادحة | من بعد ما مدحت حم تنزيل[(١٤٤)]

واتسع مدح الرسول ـ ﷺ ـ فى الكتب السماوية الأخرى كالتوراة والإنجيل مما يؤكد حقيقته المحمدية ، وخلقه وآدم لم ينجدل فى طينته :

وأفصحت بالثنا كُتْب مقدّمةً | إن جيل فى الدهر توارة وإنجيل
محمد المجتبى معنى جبلّته | وما لآدم طينٌ بعدُ مجبول

ويتضح التناص مع مواقف سيرة الرسول ـ ﷺ ـ دينيًا وتاريخيًا ، وكذلك التورية بمصطلح القصص القرآنى الكريم ، والحديث النبوى الشريف فى قوله :

ذو المعجزات التى ما استطاع أبرهة | يغزو منازلها كلا ولا الفيل
إن شُقّ إيوان كسرى رهبة فلقد | جاء الدليل بأن الكفر مخذول
وإن خبا ضَرَم النيران من زمن | فالبحر منسحب الأذيال مسدول

---

(١٤٤) المصدر السابق ، ص٣٧٣ .

أوفى النبيين سيفا واتضاح علا	**كأنه غُرة والقوم تحجيل**

...

مجاهدا فى سبيل الله مصطبرا	**على الجراح وبعض الجرح تعديل**
فى معشر نُجُب تغزو نبالهم	**ما لا غزت فى العدا الطير الأبابيل**
كأنما نبل ماضيهم وحاضرهم	**لها على منْ بغى سجْل وسجّيل**(١٤٥)

فقصة أبرهة صاحب الفيل تبدو فى هذه الأبيات التى صورت الرسول ـ ﷺ ـ فى جهاده وغزوه مع صحابته ضد الكافرين غزوا يفوق غزو الطير الأبابيل ﴿ **ترميهم بحجارة من سجيل** ﴾. ويصبر الرسول ـ ﷺ ـ على جراح القتال جهادا فى سبيل الله ، فتهذب روحه ونفسه هذه الجراح ، وتطهر ذنوبه (وبعض الجرح تعديل) . وتخبو ، بمقدم محمد ـ ﷺ ـ وبعثته برسالته المضيئة الهادية ، نيران الفرس ، وينهار إيوان كسرى ، ويعلو قدره ـ ﷺ ـ (كأنه غرة والقوم تحجيل) . ويرفع الله دين محمد ـ ﷺ ـ على سابق الأديان والملل والنحل التى تستمد من نوره ما يضىء ظلاماتها وضلالاتها ﴿ **ليظهره على الدين كله** ﴾ :

وكل ملة دين غير ملته	**تروى فللقابس القسيس قنديل**
ولليهود مع كحل العمى نظر	**على المجوسى أيضًا فيه تكحيلُ**
حتى أتى عربى يُستضاء به	**مهنّد من سيوف الله مسلول**(١٤٦)

ويجعل ابن نباتة قصيدة كعب بن زهير حلقة متصلة بشعره فيقول ، فى ختام هذه القصيدة المباركة ، راجيا شفاعة الرسول ـ ﷺ ـ معتذرا عن ذنبه ، وعن قصوره عن أن ينال رتبة كعب بن زهير فى قصيدته (بانت سعاد) :

يا خاتم المرسلين لى فى المذنبين غدا	**على شفاعتك الغراء تعويل**
إن كان كعبٌ بما قد قال ضيفك فى	**دار النعيم فلى فى الباب تطفيل**

(١٤٥) المصدر السابق ، ص٣٧٣ ـ ٣٧٤ .
(١٤٦) المصدر السابق ، ص٣٧٤ .

وأين كــابن زهيـــر لى شـــذا كلم	ربيـعــهــا بغــمــام القــرب مطلول
وإن سُــمى بزهيــر صـيـغــة فـعــسى	يســمــو بنبت له بالشــبــه تعليل
بانت مـعاذير عـجزى عن نداك وعن	«بانت سعاد فقلبى اليوم متبول»[١٤٧]

فما هذا التدوير الذى يحدثه ابن نباتة فى الشعر المتناص به ؟! كيف يجعل مبدأه منتهاه ،كما رأينا كذلك ، فى تناصه بمعلقة امرئ القيس ، وفى تناصه «ببانت سعاد» ؟ وكيف يجعل منتهاه مبدأه ؟ وما هذا التأليف الرائع بين قدراته الشعرية ، وبين شعر من تناص بهم من الشعراء ؟

إنَّ دلالة هذا الأمر تبدو فيما ذكرنا من تميز شعر المديح النبوى عند ابن نباتة كما ذكر زكى مبارك عندما عد قصيدته الرائية أجود شعره على الإطلاق معتدا بإبداعه فى نفس السياق الذى اعتد فيه بما أسماه لفتات وإشارات القدماء التى وجدناها تجليا رامزا لجمال النص الأدبى فى تداخله وتناصه مع النصوص الأخرى ممثلا ، هنا ، فى تداخله مع «بانت سعاد» . فمعارضة ابن نباتة لكعب بن زهير تمثل تفاعلا متبادلا بين النص المعارِض والنص المعارَض بحيث لا ينغلق الأول على نفسه ، ولا يصبح أنموذجا مصمتا منعزلا عن سياق عصره أو عن سياق النص الذى استدعاه فى زمن مختلف ، كذلك فالنص المعارِض يدخل فى حوار مع النص المعارَض بسياقه المعاصر اللاحق على النص المعارَض ، وهنا تتداخل عوامل التجديد مع عوامل التقليد فتنشئ نصا جديدا بكل المقاييس ، لا نستطيع أن نفصل فيه بين ما للقديم وما للجديد ، وهنا يتحقق للتناص (المعارضة) هدفه ، إذ لا يغدو معارضة ساذجة تحاول أن تتفوق فى الشعر وحسب ، «وإنما هى معارضة استعارت إطارا قديما لتبث من خلاله أحكاما على ماض وحاضر ، وتوحى أثناءه بتوجهات»[١٤٨] ، وعليه يعيش الماضى فى الحاضر ويتواصل معه قدر تواصل

---

(١٤٧) المصدر السابق ، ص٣٧٥ .

(١٤٨) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعرى(استراتيجية التناص) ، ص١٣٢ .

الحاضر مع الماضى فيتحقق هذا الحلم الفريد من التواصل الإيجابى بين التراث والمعاصرة . وينسحب هذا على كل معارضة أصيلة فى الشعر العربى منذ العصور القديمة حتى أحمد شوقى ، وغيره فى العصر الحديث ، متخذاً موقفا إيجابيًا من التقاليد الأدبية عكس ما نجده عند بعض الشعراء المحدثين والمعاصرين إذ تعكس آثارهم هدما لهذه التقاليد الأدبية ، متخذين التناص استراتيجية للتشويش عليها[١٤٩] .

ـ ٩ ـ

التناص والتورية بمصطلحات العلوم والفنون وأسماء الأعلام

لقد ارتبط إبداع ابن نباتة بالتورية ، والتورية ظاهرة من أهم ظواهر الأدب المصرى ، وقد كانت التورية وراء تكوين مدرسة أدبية كان أدباء مصر علامة عليها، ومن أهم أعلامها ـ هنا ـ ابن نباتة الذى تتجلى جماليات التورية فى قوله متناصا مع القرآن الكريم :

يا لائمى انظر حسن تلك وهذه   وادفع ملامك بالتى هى أحسن[١٥٠]

فبينما هو يريد بمعنى هذا البيت دفع ملامة اللائمين على حب الحسن والجمال نجده يوحى إلى ذلك المعنى بتناصه مع قوله تعالى : ﴿ **ادفع بالتى هى أحسن** ﴾ فيحيل إلى دلالات ثرية يكملها النص «الغائب» الذى يدل عليه النص «الحاضر» ﴿**فإذا الذى بينك وبينه عداوة كأنه ولى حميم**﴾ [فُصِّلت/٣٤] وهذه دلالة تومئ بعذر اللائمين له ، وقد أقنعهم «بالتى هى أحسن» وفيها تمويه بأن جمال هذه المحبوبة «التى هى أحسن» هو الذى أقنع هؤلاء اللائمين ، وهنا يطلق التورية بالآية القرآنية الكريمة ، وهو لا يريدها مباشرة ، وإنما يريد المعنى الذى أراده

---

(١٤٩) المرجع السابق ، ص١٣٣ .

(١٥٠) المصدر السابق ، ص٤٨٦ .

ليدفع حجة اللائمين ويدفع ملامهم .

يقول ابن نباتة فى الحنين إلى مصر ، مستمدا من القرآن الكريم :

تذكرت مصرا والأخلاء والدهرا ... سقى الله ذاك السفح والناس والعصرا
وقالت ظنونى فى الشآم ادع لذة ... فقال لها ماضى الزمان «اهبطوا مصرا»(١٥١)

«فاهبطوا مصر» هنا لها دلالة موحية بارتباط ذكريات الشاعر السعيدة بوطنه ـ مصر ـ وقد اغترب عنها خمسا وأربعين سنة . ويتداعى ماضيه المحبوب فى مصر فلا يلذ فى حاضره (الشام التى أقام فيها هذه المدة) ، إذ اللذة مرتبطة بمصر (الماضى ـ الحاضر) التى يتمنى أن يهبط إليها مستدعيا قصة هذه الآية الكريمة عندما طلب اليهود من موسى فنونا من متع الحياة ولذاتها ، وأطايب مآكلها ومشاربها : **﴿ وإذ قلتم يا موسى لن نصبر على طعام واحد فادع لنا ربك يخرج لنا مما تنبت الأرض من بقلها وقثائها وفومها وعدسها وبصلها قال أتستبدلون الذى هو أدنى بالذى هو خير اهبطوا مصرا ﴾** [البقرة/٦١] فهى تورية بحلم الحياة فى متاع الوطن الحبيب استدعت هذا السياق القرآنى المتمثل فى هذه الآية القرآنية الكريمة دلالة على حب الوطن و «عدم الصبر» على الإقامة فى الوطن الثانى «الشام» ، وقد دعا ابن نباتة لمصر ولأهلها بالخير والنماء .

فلذة الحاضر فى (الشام) ظنون ، ولذة (الماضى الحاضر) فى «مصر» يقين ، وهل هناك من يقين أشد وأقوى مما بيّنه القرآن الكريم ، وقد جعل مصر مقصدا لكل سائل عن خير الحياة ومتاعها ؟: **﴿ فإنّ لكم ما سألتم ﴾**.

وقد أشرنا إلى تورية ابن نباتة بمصطلحات العلوم والفنون ، وهى ظاهرة فنية أخرى فى الأدب المصرى ، وتؤدى التورية فى تناصها مع مصطلحات العلوم والفنون وظيفة جمالية دالة كما تبيّن من النماذج السابقة التى أشرنا إليها فى

---

(١٥١) المصدر السابق ، ص٢١٦ .

تناص ابن نباتة مع مصطلح القرآن الكريم (القصاص)، والحديث النبوى الشريف (الجرح والتعديل)، ومصطلحات النحو، كما مرّ، وكقوله :

أودت فعالك يا أسما بأحشائى واحيرتى بين أفعال وأسماء[١٥٢]

حيث توهم التورية بأنه يريد الأفعال والأسماء النحوية، ولكنه لا يريد هذا المعنى القريب، وإنما يريد «فعال» «أسماء» بقلبه، مصورا حيرته بين اسمها «أسماء» (حبه لذاتها) وبين أفعالها التى ترديه مع حبه لها . ويقول ابن نباتة متناصا مع الفعل والاسم النحويين، أيضاً

يُقدّم فى أهل العلا شرف اسمه كما قدّم الاسم النحاةُ على الفعل[١٥٣]

فيموه بالاسم والفعل، يريد بهما التعبير عن شرف اسم الممدوح (عظيما سابقا أفعال غيره) سبق الاسم على الفعل فى اصطلاح النحاة . وتكشف جماليات التورية بمصطلحات النحو عن أهميته فى الثقافة العربية فالنحو «عميق فى النفس العربية، لا ينفصل فى الإحساس العام المتوارث عن إدراكنا وانفعالنا، بل لا ينفصل عن طموحنا وخوفنا[١٥٤]» . ويتناص ابن نباتة مع مصطلحات العروض فيقول :

يُرجّيه من بحر القريض «سريعه» فيلقاه من بحر النوال «مديده»[١٥٥]

وينوع هذا المعنى فيقول :

لك الله من «وافرٍ» بحره بفضلٍ «بسيط» وظلٍ «مديد»

...

نُنظّم فيه عقود الثناء وفى «البحر» يحسن نظم العقود[١٥٦]

---

(١٥٢) المصدر السابق، ص٥ .

(١٥٣) المصدر السابق، ص٣٧٧ .

(١٥٤) مصطفى ناصف، النقد العربى، نحو نظرية ثانية، ص٢٠٩ .

(١٥٥) المصدر السابق، ص١٣٩ .

(١٥٦) المصدر السابق، ص١٦٥.

ويقول ، أيضاً ،

من نداك الجم والعلم معـا	لك بحران «بسيط» و «مديد»(157)

كما يقول :

غصون الحمى إنّ الفؤاد لطائر	إليكم وإنى «كامل» الحب «وافر»
وُصفتُ بأوصاف القريض لشقوتى	فلا غرو أن دارت علىَّ «الدوائر»(158)

ويقول :

أصوغ «بسيطا» فى الثناء «وكاملا»	على «وافر» من جوده «وسريع»(159)

ويقول :

وعلمتنى نظم الشعر من درر	ما بيت واحدها بالفقر «مزحوف»(160)

كما يقول :

لهفى عليك لبيتٍ قد تحيّفه	«عروض» دهر فأضحى البيت «منهوكا»(161)

ويقول :

يا من رأى جوده العافون «منسرحا»	فوجهوا العيس تطوى الرّمْل «بالرّمَل»(162)

والملاحظ أن الشاعر قد استمد من العروض وأسماء بحوره ما عبّر به بتنويعات مختلفة عن كرم الممدوح خاصة ، ولكن روحه المصرية المرحة تبدو فى قوله :

---

(157) المصدر السابق ، ص١٦٦ .
(158) المصدر السابق ، ص٢٤٢ .
(158) المصدر السابق ، ص٣١٣ .
(160) المصدر السابق ، ص٣٢٧ .
(161) المصدر السابق ، ص٣٦٧ .
(162) المصدر السابق ، ص٤٠٣ .

إذا جاء عثمان مستخبرا عن «المتقارب» بحرا فقولوا
ثقيل ثقيل ثقيل ثقيل ثقيل ثقيل ثقيل ثقيل[(١٦٣)]

وفى هذا تورية ساخرة ـ يؤكدها التكرار ثمانى مرات ـ لعروض البحر «المتقارب» ويتكون من تكرار «فعولن» أربع مرات فى كل شطر ، وقد استبدلها «بثقيل» نكاية فى هذا الرجل التعيس ثقيل الظل ، وقد حاول «التقرب» إلى الناس (ورّى ابن نباتة به بالمتقارب) ، فأمطره بوابل من السخرية لثقله!

والحق أننّى قدمت أمثلة فقط لتناص ابن نباتة مع مصطلحات العلوم والفنون ، فى هذا البحث ، وإلا فديوانه زاخر بذلك التناص ، خاصة التناص بمصطلحات النحو الذى يطرد فى ديوانه اطرادا واسعا ، مما لم نذكره كله وإلاّ اتسع هذا البحث اتساعا كبيرا . وقد توسّعت فى دراسة جماليات التورية بمصطلحات العلوم والفنون فى الأدب المصرى فى كتابى : «مقامات السيوطى ، دراسة فى فن المقامة المصرية» ، رابطا بينها وبين تعبيرها عن أهم معالم الشخصية الأدبية المصرية ، وقد عبّر الأديب المصرى عن سعة ثقافته ، وتناص مع هذه الثقافة بصور تعبيرية لم تثقل الكاهل بمصطلحات هذه العلوم ، بل وظّفت هذه المصطلحات توظيفاً جسّد الروح المصرية فى ميلها إلى الدعابة والفكاهة ، فضلاً عن تجسيدها لسعة العلم والثقافة . فاستعمال كثير من الشعراء لألفاظ العلوم والفنون ، كما يقول محمد مفتاح «تُختَزل على الأقل إلى تشاكلين ، تشاكل النوع المستعمل لغته ، والتشاكل العام الذى يتمحور حوله البيت أو القصيدة أو المقطوعة[(١٦٤)]» ، وقد وُفّق ابن نباتة تماما ، فى تحقيق هذا التشاكل الخاص والعام فى توظيفه لمصطلحات العلوم والفنون فى شعره .

وكذلك ، وُفّق فى توظيف «اسم العلم» فتناص مع أسماء أعلام العرب لكى

---

(١٦٣) المصدر السابق ، ص٤٢٥ .

(١٦٤) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص) ، ص١٣١ .

يدل بأسمائهم على ما يريد من معان شعرية . ففى إطار المدح بالكرم يورد اسم «حاتم الطائى» فى قوله :

مكارمٌ لو رأى الطائىُ مسرحها   لقال لا ناقتى فيها ولا جملى[١٦٥]

«فالطائى» رمز للكرم ، واستدعاؤه يعنى تحول دلالة اسمه من مجرد اسم رمز لما يدل عليه هذا الاسم ، واستخدامه استخداما خاصا [نقله من وظيفته الإشارية إلى «شخص» بعينه ليكون دالا على الوظيفة التى يمثلها ذلك «الشخص» والتى يمكن أن يقوم بها «آخر» فى زمان مختلف][١٦٦] . وهنا يتحول اسم العلم إلى «علامة» بالمفهوم السيميوطيقى ، فاسم العلم [«لا يفيد» فقط ، ولكنه «يعنى» أيضًا ، وذلك بحكم تحول الاسم «فى ثقافة بعينها إلى رمز دال»][١٦٧] . والتورية بالمثَلَ العربى فى قوله : « لا ناقتى فيها ولا جملى» تقدم أبعاداً دلالية أخرى، إذ النوق والجِمال هى دلالة الكرم لنحر الممدوح لها إكراما للضيف ، ونفى ابن نباتة لها ، هنا ، عن الطائى المشهور ببذله لها ، وتضحيته بها ، يؤكِّد نسبية الكرم ، إذ يغدو كرم حاتم قليلاً بالقياس إلى كرم ممدوح ابن نباتة الذى يقول فى المدح أيضاً :

يذكّرنا أخبار معن بجوده   فننشى له لفظا وينشى لنا معنا[١٦٨]

فيوظف اسم العلم «معن» وهو معن بن أوس المزنى المشهور « بجوده فى مفتتح العصر العباسى شهرةِ حاتم فى الجاهلية ، وقد ورّى فى آخر البيت فى مدلول كلمة «معنى» ، فلم يرد بها المعنى المقابل للفظ وإنما أراد بها «معنا المزنى»[١٦٩] . ويولِّد ابن نباتة من هذا المعنى قوله :

---

(١٦٥) ديوان ابن نباتة ، ص٤٠٣ .

(١٦٦) نصر حامد أبو زيد ، « العلامات فى التراث » ، ضمن كتاب « أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا » ، ص١٢١ .

(١٦٧) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(١٦٨) ديوان ابن نباتة ، ص٥٣٦ .

(١٦٩) شوقى ضيف ، عصر الدول والإمارات ، مصر ـ الشام ، ص٢١٤ .

كل يوم له من الفـــضل مـــعنى ســاحـبــا ذيله على ألف مـــعن[١٧٠]

وعندما يقول :

مـا حـسن «يوسف» عنك بالنائى ولا دم مهجتى بقميص خدك كاذبا[١٧١]

فإنّه يوظّف دلالة حسن « يوسف » عليه السلام ، عن طريق تحويل رمز اسمه، ودلالته على الجمال إلى دلالة مجازية ، شأن كل عملية أدبية . وتتفرع هذه الدلالات المجازية الناشئة عن الدلالة الرمزية فتستدعى قصة «يوسف» القرآنية ، ويورِّى ابن نباتية ببعض عناصرها وأهمها «قميص يوسف» ﴿ **وجاءوا على قميصه بدم كذب** ﴾ [يوسف/١٨] فيورى بدم يوسف الذى جاء به إخوته على قميصه كذبا قاصدا به دم مهجته ، وقد استعاره خد المتغزَّل بها . وتتجلى البراعة الفنية التى جعل بها ابن نباتة هذه الدلالات الثرية لقصة يوسف القرآنية مؤكدة صدق حبه ، فدم مهجته غير كاذب كذب إخوة يوسف ، والدم الكاذب الذى أتوا به على قميصه . وقد ندهش لهذه البراعة الفنية لابن نباتة عندما يصرح بمعنى «النأى» : « ما حسن يوسف عنك بالنائى» ملوِّحا بنأى يوسف عن أبيه ، ولوعة أبيه وأسفه واشتياقه إليه رامزا بها إلى لوعته هو فى عشق محبوبته ، ونأيها عنه رغم قربها منه (وقد بدت حمرة خدها مستمدة من دم مهجته). وكذلك يحيل ابن نباتة إلى النص القرآنى فى قوله :

كلمـــا جـــال لحظهـــا ترك النا س سكـارى ومـــا هـم بسكـارى

...

مـــا لقلبى اليـــتـيم ضل وقــد آ نس من جــانب الســوالف نارا[١٧٢]

فيقتبس مما يتصل بقصة يوسف من لفظ القرآن ما يجعل اللحظ الفاتك خمرا يجعل الناس سكارى وما هم بسكارى ، ويقتبس من القرآن ، كذلك ما يجعله

---

(١٧٠) ديوان ابن نباتة ، ص٤٩٣ .

(١٧١) المصدر السابق ، ص٢٦ .

(١٧٢) المصدر السابق ، ص١٩٠ .

يؤنس من جانب السوالف نارا (لعلها تهدى ضلالات حبه) ﴿ **أو أجد على النار هدى** ﴾ وقد استخدم هذه الآية القرآنية مرة أخرى بصورة جديدة[١٧٣].

واستقصاء أسماء الأعلام التى وظفها ابن نباتة فى شعره يوسع هذا البحث لأنها كثيرة جدا فى ديوانه ، والأمثلة المذكورة هنا ، وقبل ذلك ، دالة على نجاحه فى توظيفها فنيا . وقد عد عمر موسى استخدام ابن نباتة لأسماء الأعلام والمشاهير المعروفين فى التاريخ المصرى القديم ، والتورية بها فى شعره دليلا على ما أسماه بمذهبه «الرمزى» ، الذى أقام عليه دراسته لشعر ابن نباتة[١٧٤]. ومن هنا يرتبط استخدام اسم العلم فى الشعر بالنظرية السيميوطيقية ، فالتحول الرمزى لاسم العلم [إنما تم عبر تحول مجازى، ومثل هذه الأسماء ذات الدلالة الرمزية فى الثقافة يمكن أن يعاد توظيفها فى النصوص الشعرية توظيفا متميزا يتجاوز دلالتها «المجازية» أو «الرمزية» المباشرة إلى أبعاد وآفاق سيميوطيقية تشكل النص الشعرى ، وتربطه بسياق الثقافة التى ينتمى إليها][١٧٥]. وهنا يتأكد معنى السياق الثقافى الذى يستدعى به اسم العلم فى شعر ابن نباتة فى دلالاته الأدبية الرمزية الرائعة ، فالإحالات الشعرية إلى بعض أسماء الأعلام الشهيرة مجلى لدلالات خصبة مكثفة «ولذلك يتخذها الأدباء والشعراء موطنا لشحنها بمعان ثانوية تهدف إلى المدح أو السخرية»[١٧٦]. وتتجلى المعانى الفنية لتوظيف أسماء الأعلام فى شعر ابن نباتة مما يؤكد توظيفه للمعارف والثقافات المختلفة التى ترتبط بالإحالة إلى الثقافة العربية ، خاصة الثقافة الدينية والتاريخية .

---

(١٧٣) انظر هذا البحث .

(١٧٤) عمر موسى باشا ، ابن نباتة المصرى ، ص٣٩٧ .

(١٧٥) نصر حامد أبو زيد ، المرجع السابق ، ص١٢١ .

(١٧٦) محمد مفتاح ، دينامية النص ، ص٨٩ .

- ١٠ -

التداعى الشعرى فى ديوان ابن نباتة

يمثل «التداعى» الشعرى فى ديوان ابن نباتة ثقافته الشعرية الواسعة ، وقدرته الأدبية الواضحة على المزج بين التقاليد والموهبة الفردية ، فقراءة شعره من منظور «التناص» بالشعر العربى ، ونجاحه فى تشكيله تشكيلاً جديداً متسقا مع ثقافة عصره يحقق نظرة «إليوت» إلى التفاعل بين الحاضر والماضى ، إذ يرى أنّ «الحاضر ينبغى أن يغيّر من الماضى بقدر ما يوجه الماضى الحاضر»[١٧٧] ، وأنّ الفرق بين الحاضر والماضى «إنما هو فرق فى إدراك الحاضر الواعى للماضى إدراكا يفوق فى عمقه ، وفى حدوده إدراك الماضى لذاته»[١٧٨] . وحسب إليوت فى مفهومه للتقاليد لا يعنى الحس التاريخى إدراك انقضاء الماضى فقط ، بل حضوره أيضاً[١٧٩] . أى أننا على حد تعبير عبد العزيز حمودة «فى تعاملنا مع التراث الماضى لا بد أن ندرك فى آن أنّ الماضى قد انقضى وأصبح ماضيا ، لا يمكن استرجاعه كما هو ، ولكننا لا بد أن ندرك ، فى الوقت نفسه ، أنّ الماضى حاضر ، ومستمر بيننا ومعنا . أهمية مقولة إليوت أننا لا نستطيع أن ننطلق من أحد طرفى الثنائية فى تجاهل لطرفها الآخر»[١٨٠] .

---

(١٧٧) إليوت ، التقاليد والموهبة الفردية ، مقالات فى النقد الأدبى ، ترجمة لطيفة الزيات ، الأنجلو ، القاهرة ، د. ت ، ص٩ .

(١٧٨) المرجع السابق ، ص١١ .

(١٧٩) Preminger, Alex, Princeton Encyclopedia of poetry and poetics, princeton University Press, 1965, P. 859 . وقد أدمجت ترجمتى لهذه الفقرة فى كتابى «نقد الشعر فى مصر الإسلامية» دار غريب ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص٣٠٩ بترجمة عبد العزيز حمودة فى كتابه « المرايا المقعرة » ، نحو نظرية نقدية عربية ، عالم المعرفة ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، العدد ٢٧٢ ، أغسطس ٢٠٠١ ، ص١٧٩ .

(١٨٠) عبد العزيز حمودة ، المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

ومن هنا يؤكد إليوت أهمية الحس التاريخى لدى الشاعر ، وحاجته إلى هضم التراث[١٨١] ، فالابتكار والحفاظ على الماضى من الأهمية بمكان لديه[١٨٢]، وهذا الحس «الذى هو حس باللازمنى وبالزمنى معا ، هو ما يجعل الكاتب تراثيا ، وهو فى الوقت نفسه ما يجعل الكاتب أكثر وعيا بمكانه فى الزمن ، وبكونه معاصرا»[١٨٣]، وتلك نظرات توضح أنَّ «إليوت» قد جعل التراث مصدرا أصيلا للإبداع ، وليس نقيضا له .

ومن هذا المنطلق نجد الإحالات إلى التراث الشعرى العربى فى شعر ابن نباتة دالة على إدراكه للماضى والحاضر الشعريين متفاعلين ، ودالة على نجاحه فى توظيف «التناص» بهذا المعنى توظيفًا تتجلى فيه براعته الشعرية ، وقدرته على الإتيان «بجديد» فى مزجه بين التقاليد الشعرية ، وبين إبداعه الخاص . وتمثل إحالته إلى أعلام الشعر العربى ، ويمثل حواره مع النصوص الشعرية التى شكلت وجدان المتلقى العربى ، واستقرت فى أعمق أعماقه أهم معالم التناص فى شعر ابن نباتة من مثل قوله :

وما روضة بالحزن مخضلة الربى	مكاثرة زهر النجوم بنجمها
يجر لديها عاطر الريح ذيله	وتخطر فيها المزهرات بكمها
بألطف من أخلاقه عند شيمها	وأعطر من أخباره عند شمها[١٨٤]

وتلتقى جماليات التناص بالأعشى ، إذ يتحول به ابن نباتة ، هنا ، من الغزل إلى المديح ، بالجماليات الأسلوبية «للبديع» يمثله هنا « التفريع» وهو صورة لغوية تسمى ، أيضًا «بالنفى والجحود» وهو أن [يصدر الشاعر أو المتكلم كلامه باسم

---

(١٨١) عاطف فضول ، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس ، ترجمة أسامة إسبر ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٠ ، ص٩٢ .

(١٨٢) المرجع السابق ، ص٩٩ .

(١٨٣) المرجع السابق ، ص١٤٣ .

(١٨٤) ديوان ابن نباتة ، ص٤٤٥ ـ ٤٤٦ .

منفى «بما» خاصة ، ثم يصف الاسم المنفى بمعظم أوصافه اللائقة به ، إما فى الحسن أو القبح ، ثم يجعله أصلا يفرع منه معنى فى جملة من جار ومجرور ، متعلقة به تعلق مدح أو هجاء أو فخر أو نسيب ، أو غير ذلك ، يفهم من ذلك مساواة المذكور بالاسم المنفى الموصوف][185] .

فالأسلوب اللغوى لهذا النوع من التفريع بالنفى (بما) وهو الأصل ، وجملة «الجار والمجرور» ، وهو تفريع عن هذا الأصل ، قد تجاوز المستوى النحوى إلى المستوى الفنى الذى أراد به الشاعر هنا أن يقول إن هذه الروضة التى تجمع كل صفات الجمال والنضرة ، وتكاثر النجوم الزاهرة بزهورها ، وما ينشر نسيمها من أريج عبق ليست بأجمل من أخلاق الممدوح . ويجسد «التفريع» بقيمه التعبيرية الجميلة هذه المعانى . والتناص عند ابن نباتة يجعل الأدب معينا لا ينضب، فهو يولد المعانى ، وهو يقلب معنى قول عنترة : « هل غادر الشعراء من متردم» فى قوله فى وصف الشعر الجيد :

وقــصــيــدة غــرّاء تُعلِم أنّه ... قــد غــادر الشعــراء مــا يُتــردَّم[186]

ويوضح التناص فى وظيفته «المفارقة» للنص الأصلى ، وفى دلالته المضحكة المبكية الطابع المصرى لشخصية ابن نباتة فى قوله حوارا مع الشاعر الجاهلى :

يا ســيــد الوزراء العــادلين لقــد ... صــيــرت فى منزلى للجــوع إحــسـانا
لكن بنىّ وإن كــانوا ذوى عــذر ... ليــسوا من الصــبــر فى شئ وإن هانا
كــأنّ ربك لم يخلق لمســغــبــة ... ســواهم من جــمــيع الناس إنســانا
قــد طيّــرونى وإن أخَــرت مطلبــهم ... طاروا إليك زرافــــات ووحـــدانا
فــأمــر بما طلبــوا لا شــان بابكم ... بنو اللقيطة من ذهل بن شيبانا[187]

(185) ابن أبى الإصبع ، تحرير التحبير ، تحقيق حفنى شرف ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ، 1383هـ، ص373 .

(186) ديوان ابن نباتة ، ص449 .

(187) المصدر السابق ، ص527 .

فانظر إلى هذه الروح المصرية الفكهة الساخرة حتى فى المسغبة ، وانظر إلى التورية بهذا التناص عن سوء حال الشاعر ، وخذلان الناس له ، وهو الأديب الذى يجوع عياله فما يغنى أدبه فى سد جوعهم ، وانظر إلى جو السخرية الذى يغلف هذا التناص (إمعانا فى السخرية بضعف الشاعر ، وهوانه على الناس) ، وانظر إلى مطلع مقطوعة الشاعر الجاهلى وقد صار خاتمة هذه المقطوعة فى تدوير للنص الأصلى ، وإعادة تشكيل له.

وانظر إلى هذا التدوير ، أيضاً ، فى قول ابن نباتة :

لو كان فى الألف منّا واحد فدعَوا ... مَن عاشق ظنهم إياه يعنونا !(188)

وقد حوّل الحماسة فى النص الأصلى إلى العشق فى النص الحاضر ، ليفخر بذوبان قومه عشقا ، مفارقة ساخرة لفخر الشاعر العربى بفروسية قومه ، وموازاة لسخرية الشاعر المتناص به من فقدان قومه لهذه الفروسية خلافا للأصل العربى . ويحقق ابن نباتة بهذا التحويل التناصى جمالاً فنيا لا مزيد عليه .

ويحقق التناص جمالياته الفنية أيضاً فى قوله :

زال الذى كان للعليا به سند ... وزالت الدار «بالعلياء فالسند»

عجبت من آمل طول البقاء وقد ... «أخنى عليه الذى أخنى على لُبَد»(189)

فيوظّف «العلياء والسند» توظيفا يعبّر به عن زوال القوة ، وفعل الزمان الذى أخنى على الإنسان توظيفا استلهم فيه الروح الشعرية الفذة للنابغة الذبيانى . يقول ابن نباتة أيضاً :

تحدثك الأنفاس فيها عن اللمى ... ويأتيك بالأخبار مَن لَمْ تزود

فشِم بارقا قد «خولتك» ولا تشم ... «لخولة أطلال ببرقة ثهمد»(190)

(188) المصدر السابق ، ص٥٠٤ .

(189) المصدر السابق ، ص١٢٦ .

(190) المصدر السابق ، ص١٢٨ .

فيحول دلالة «برقة ثهمد» وأطلال «خولة» ، كما يحول دلالة «ويأتيك بالأخبار من لم تزود» كما وردت فى شعر طرفة ، إلى دلالة جديدة يعبر فيها عن أثر أنفاس الحبيبة ولماها مما تأتى به الأخبار (من غير كلفة) فيتحول من برقة ثهمد، وأطلال خولة إلى حبيبته المتغزل فيها . وكذلك يفعل فى قوله :

وما خفتُ من جهل العذول وإنما بغيض إلىَّ الجاهل المتعاقل
وإنى وإن كنتُ الأخير غرامه لآت بما لم تستطعه الأوائل[191]

فيتحول عنفوان الفخر العلائى إلى عنفوان غرامى يبذ به اللاحق السابق . وتتضح الروعة الفنية النباتية فى هذا التناص قاصدا به رثاء «المؤيد» وأهله ممن ارتبط بهم رباط حياة خلت بعد فقدهم :

كم أنشدت من بعدها أيديكم «ما كان أكثرها لنا واقلها»
ناديت ساحتكم وقلت لصاحبى ما كان أسرع للمنادى فضلها
«فدنا وقال لعلها معذورة» عن بعد أهليها فقلت لعلها[192]

وهنا يستدعى الرقة العاطفية الجميلة «لعروة بن أذينة» فيتحول بها إلى الرثاء ، وقد أُعجب النقاد بأبيات ابن أذينة لتمكن قافيتها ، فاستعارها ابن نباتة لتمكن الحزن منه .

ويقتبس ابن نباتة هذا البيت الشعرى الشهير فى قوله :

أقول لقلبىَ العانى تصبر وإن بعد المساعد والحبيب
«عسى الهم الذى أمسيت فيه يكون وراءه فرج قريب»[193]

فيصور به همومه ، تعزية وأملا ، وينجح فى توظيف البيت الشهير :

---

(١٩١) المصدر السابق ، ص٣٩٥ .
(١٩٢) المصدر السابق ، ص٤١٢ .
(١٩٣) المصدر السابق ، ص٦١ .

أخــذنا بأطراف الأحــاديث بيننا وســـالت بأعناق المطى الأباطح

فى قوله :

ولم أنس يوم البين إيماء طرفــهــا وعــيس المطايا للفــلاة جــوانح
فليت الردى أجرى دم العيس ناحرا «فسالت بأعناق المطى الأباطح»(١٩٤)

لكى يشفى غليله من هذه العيس التى كانت السبب فى رحيل أحبته ، ويتمنى ضرب أعناقها فتسيل دماؤها مهراقة (بالأباطح) : «فسالت بأعناق المطى الأباطح» .

ويرد النص النواسى فى قول ابن نباتة :

وحسب قلبى إن كان الصدود رضى فــداونى بالتى كـــانت هى الداء
وهاك يا ســاكنا قلبى كـؤوس طلا لو مــســهـا حـجـر مـسـتـه سـراء
وقل لمن قلبـه أيضًا قــسا حـجـرا هلا تفـجـر منه كـالصـفـا مـاء(١٩٥)

فالصدود ، لأنه من الحبيب ، هو الداء والدواء ، وكئوس الطلا تسعد الحجر (فما بالك بالقلب)، وما بال قلب الحبيب قسا كالحجر ، (وإن من الحجارة لما يتفجر منه الماء) .

ومن نفس هذا المعين العذب يحيل ابن نباتة إلى الشاعر العربى فى قوله :

حــمى ثغــرا بخــال عنبــرى يقــول وقــد تزايد ضــوع نشــر
«أضــاعــونى وأى فــتى أضــاعــوا ليــوم كــريهــة وســداد ثغــر»(١٩٦)

فيمضى شهيد العشق ، صريع الثغر ، والخال العنبرى .

---

(١٩٤) المصدر السابق ، ص١١١ .
(١٩٥) المصدر السابق ، ص١٦ .
(١٩٦) المصدر السابق ، ص٢٥٧ .

ومع على بن الجهم يقول ، وقد مر تناول تناصه مع القرآن الكريم :

أمـــا ومليح العـــصـــر إنك بالبكا   وبالسـهـد يا إنسـان عـينى لفى خـسـر
مـــعنى بوسنان اللواحظ ســـارق   كرى مقلتى «من حيث أدرى ولا أدرى»(١٩٤)

فيمر بنا معه بعيون المها « بين الرصافة والجسر » ، وتطرد شكواه من سهام اللحظ الأنثوى القاتل فيمثل أمامنا قول «جرير» فى فعل العيون :

يصـرعن ذا اللب حـتى لا حـراك به   وهـن أضـــعف خلق الله إنســـانا

ويولد ابن نباتة من معانى اللحظ القاتل ما يجعله يلتقى «بأبى تمام» فيقول :

يا تالى العـذل كـتـبـا فى لواحظه   «السيف أصدق أنباء من الكتب»(١٩٨)

ويلتقى بأبى تمام ، كذلك ، فى زمنه المتوتر المضطرب بين الهجر والوصل ، والشقاء والنعيم ، فيقول :

شـهـور وصل كـساعات قد انقرضت   بمـن أحـب وأعـــوام كـــأيام
ولت كـــأنىَ منهـــا كنت فى سنة   ثم انبـــرت لىَ أيام كـأعـــوام(١٩٩)

ويكلمها أبو تمام بقوله :

ثم انقــضت تلك السنون وأهلهـا   فكأنهـــا وكـــأنهـم أحــلام !

---

(١٩٧) المصدر السابق ، ص٢٠٠ .
(١٩٨) المصدر السابق ، ص٢٢ .
(١٩٩) المصدر السابق ، ص٤٤٢ .

- ١١ -

تناص ابن نباتة مع شعر المتنبى

لكن المتنبى دون الشعراء العرب الذين تناص بهم ابن نباتة ، وهم كُثر لم نذكر إلاّ أمثلة لهم ، هو شاعره الأثير ، وتناصه بشعره يضعنا فى قلب ما اتصل بشعر المتنبى فى مصر من تيارات أدبية ونقدية متصارعة حول أصالته الشعرية بين ما يتهم هذه الأصالة فينفى عن المتنبى تفرده وإبداعه ، ويذهب إلى أنه مغير على شعر غيره ، سارق له[٢٠٠] ، وبين ما يؤكد إبداعه وأصالته . ومن الذين أكدوا هذا الإبداع ابن نباتة[٢٠١] الذى دار مع شعر المتنبى فى حوار نصى رائع ، واستدعاه بصور ووسائل أدبية متعددة ، إذ يقول فى إحدى هذه الصور :

كلفتمونى مواريث الذين قضوا	**من الغرام فهل للوصل مرتجع**
وعاذل فيكمُ تعبان قلت له	**إن كنتَ أعمى فإنى لست أستمعُ**
يخادع السمع والأحشاء قائلة	**«غيرى بأكثر هذا الناس ينخدع»[٢٠٢]**

فمعنى أدب المتنبى (الذى نظر الأعمى إليه)، واستمع الأصم يتحول هنا إلى معنى العاذل وقد عمى عن حسن المتغزَّل بها ، فاستمر سادراً فى عذله الذى لم يستمع الشاعر العاشق له ، ولم ينخدع به ، كما خدِع به أكثر العاشقين . ويولِّد ابن نباتة من هذا المعنى قوله فى آخر هذه القصيدة :

بحثت عن وصفك الزاكى فنائله	**مُسلَّم ومدى علياك ممتنع**
مازلت ترتجع النعمى إلىَّ إلى	**أن خلتُ أنَّ شباب العمر مرتجع**
وقلت للخاطبى مدحى بذكر ندى	**«غيرى بأكثر هذا الناس ينخدع»[٢٠٣]**

فهو يقصر الندى على ممدوحه ، و «لا ينخدع» فيذكره لِمَنْ سواه .

---

(٢٠٠) مثل ابن وكيع التنيسى وكتابه : « المنصف فى نقد الشعر ، وبيان سرقات المتنبى » والعميدى وكتابه : « الإبانة عن سرقات المتنبى ».

(٢٠١) وقد كان ابن نباتة والصفدى من أنصار المتنبى .

(٢٠٢) ديوان ابن نباتة . ص٢٩٧ .

(٢٠٣) المصدر السابق ، ص٢٩٩ .

ويتوارد شعر المتنبى فى قول اين نباتة (فى رثاء قاضى القضاة تقى الدين السبكى وقد مزج بينه وبين شعر أبى تمام ، أيضاً) :

قالت دمشق بدمع النهر واخبرا	**«فزعت فيه بآمالى إلى الكذب»**
«حتى إذا لم يَدَع لى صدقه أملا	**«شرقت بالدمع حتى كاد يشرق بى»**
وكلمتنا سيوف الكُتْب قائلة	**ما «السيف أصدق أنباء من الكتب»[٢٠٤]**

فيولِّد من الدلالات الشعرية عند المتنبى وأبى تمام توليدا يجعل الأجل المحتوم فى «الكتاب» أحدَّ من «السيف» ، وينفى ، فى أسى ، ما تمنى معه الأمانى أملاً فى كذب خبر موت المرثى إلى أن قطع «سيف» الحقيقة وهن الأمل ، فشرق بالدمع ، وشرق الدمع به ، وانتصر الأجل على الأمل «ولكل أجل كتاب» ، فانتصر الكتاب على السيف نفيا لحكم أبى تمام . ويأرق ابن نباتة فيستدعى أرق المتنبى فى قوله فى نعى الصِّبا ، وفراق الحبيب .

زال الصبا ونأى الحبيب فعادنى	**«أرق على أرق ومثلى يأرق»[٢٠٥]**

فأرق المتنبى أرق الإنسان الطموح يخذل طموحه الزمان ، وبنو الإنسان ، فمثله جدير بأن يأرق ، أمَّا ابن نباتة فأرقه هو أرق المحب العاشق وقد ولَّى صباه ، ونأى حبيبه . وفى فلك المتنبى يقول أيضاً :

١ـ قاضى القضاة يمنى حُكمه قلم	**يا سارىَ القصد هذا الباب والعلم**
٢ـ هذا اليراع الذى تجنى الفخارَبه	**يدُ الإمام التى معروفها أمم**
٣ـ إن آلم الحكم فقد الذاهبين فقد	**وافى الهناء فزال اللبس والألم**
٤ـ ولَّى علىٌّ ووافى بعد مشبهه	**كالسيل أقبل لما ولَّت الدِّيَم**
٥ـ لا يبعد الله أيام العلاء فما	**يقضى حقوق ثناها فى الأنام فم**
٦ـ ويمنع الله بالراقى لرتبته	**فقد تشابهت الأخلاق والشيم**
٧ـ محيى المماثل فى علم وفيض ندى	**فالسُّحْب باكية والبحر ملتطم**
٨ ـ وكاتم الصدقات الغر تكرمة	**للمرء لو كان عرف المسك يُكتتم**

---

(٢٠٤) المصدر السابق ، ص٤١ .

(٢٠٥) المصدر السابق ، ص٣٣٩ .

٩ـ وافى الشآم وما خلتُ الغمام إذا	بالشام ينشأ من مصرٍ وينسجم
١٠ـ آها لمصر وقد شابت لفرقته	فليس يُنكر أن يُعزى لها «هرم»
١١ـ تقاسمت بعد رؤياه الأسى ودَرت	أنّ البلاد لها مثل الورى قسم
١٢ـ وأوحش الثغر من مرأى محاسنه	فما يكاد بوجه الدهر يبتسم
١٣ـ يُنشى وينشد فيه الثغر من أسف	بيتا تكاد له الأحشاء تضطرم
١٤ـ «يا من يعزُّ علينا أن نفارقهم	وجداننا كل شيء بعدكم عدمُ»
١٥ـ يزهو الشآم بمن فارقت طلعته	«واحر قلباه ممن قلبه شَبِمُ»(٢٠٦)

ففى أفق شعر المتنبى يُمَهِّد ابن نباتة لاقتباس البيت :

يا مَنْ يعز علينا أن نفارقهم	وجداننا كل شيء بعدكم عدم

بثلاثة عشر بيتا ، يدخل بيت المتنبى ضمنها وكأنه جزء منها ، فيلتحم بالقصيدة التحام الجزء بالكل لا انفصام لها .

ومن هذا المنطلق يقول ابن نباتة فى الرثاء أيضاً :

يا غائبا أظلمت دور لغيبته	وهكذا البدر تدجو بعده الظُلَمُ
يا مَنْ يعز علينا أن نفارقهم	«وجداننا كل شئ بعدكم عدمُ»
رحلت عن عادمى صبر وما قدروا	«أن لا تفارقهم فالراحلون هم»(٢٠٧)

وفى البيت الأخير ، هنا ، يحوِّر ابن نباتة معنى بيت المتنبى فى وداعه الأسيف لسيف الدولة :

إذا ترحلت عن قوم وقد قدروا	ألاّ تفارقهم فالراحلون هم

فقد قدر سيف الدولة على رحيل المتنبى استجابة لوشاية الحساد الذين أوقعوا بينهما ، بينما لم يقدر الراثى وأشياعه على فراق المرثى إذ إنهم يشعرون بأنهم هم

(٢٠٦) المصدر السابق ، ص٤٣٥ .

(٢٠٧) المصدر السابق ، ص٤٦٠ .

الذين رحلوا برحيله ، وهنا يغيّر ابن نباتة من دلالة معنى (فالراحلون هم) عند المتنبى ، كما يحفل تناصه بالمتنبى بهذه الدلالات الجديدة الثرية فى قوله فى هذه القصيدة أيضاً :

عطّلت هذا وهذا إذ رحلت وقد ... خاب الرجاء فلا بان ولا علم
لهفى على أسطر سار البريد بها ... تحت الظلام وفيها الكَلْم والكَلِم
والخيل والليل والبيداء شاهدة ... والضرب والطعن والقرطاس والقلمُ[٢٠٨]

فيستدعى أهم أقانيم المتنبى الشعرية ، وهى الكَلْم والكَلِم، فالمتنبى نبى الكلمة الشعرية ينام ملء جفونه عن شواردها ، ويسهر القوم جراها ، ثم هو الفارس الذى يُقَمع طموحه إلى المُلك والرئاسة ، ومع أنه رب السيف والقلم ، يشهد على ذلك الخيل والليل والبيداء ، والضرب والطعن والقرطاس والقلم ، وتلك أقانيم هامة أيضاً، فى شعر المتنبى ، فإنه لا يجنى من جراء ذلك إلا الجراح والآلام ، وتلك هى دلالة (الكَلْم والكَلِم) فى شعره .

ويوظّف ابن نباتة هذه الأقانيم الشعرية للمتنبى فى سياق مختلف ، فيخلعها على المرثِى ، وقد شهدت الفصاحة والفروسية له بالجدارة ، وسارت الأخبار بموته فرثاه «الكَلِم» الذى أورث «الكَلْم» ، فلا بان ولا علم . ويواصل ابن نباتة حواره مع المتنبى فى هذه المرثية بقوله :

عَمرى لقد صرخ الناعون فى رجب ... فأسمع النوح شجوا مَنْ به صمم
وبالغ الحزن فينا ثم صبرّنا ... أن الطريق إلى أحبابنا أمَم
والمرء فى الأصل فُخّار ولا عجبٌ ... إن راح وهو بكف الدّهر منحطم
وللمنية فخ من هلال دجى ... «شهب البزاة سواء فيه والرّخَم»[٢٠٩]

لقد عزى ابن نباتة نفسه ، مستمدا عزاءه من المتنبى ، فمما يدعوه إلى الصبر

(٢٠٨) المصدر السابق ، ص٤٦١ .
(٢٠٩) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

على رحيل الأحبة أنَّ (الطريق إلى أحبابنا أَمَم) ، إذ سوف يلحق المحبون بمحبوبيهم الراحلين ، سنّة الله في خلقه ، ولما كان ابن نباتة يعزى نفسه بهذه المعانى ، فقد تناص مع نفسه فيها فى قوله :

على مثل هذا عاهد الدهر أهله ... وصال وتفريق يسر ويؤلم
وإن منع الغُيّاب أن يقدُمُوا لنا ... فإنا على غيّابنا سوف نقدُم[٢١٠]

ثم يستدعى ابن نباتة من خلاصة حياة المتنبى ما يعزى به نفسه ، فقد آل فخر المتنبى بنفسه إلى الانكسار (وقد جانس ابن نباتة بين الفخر والفخار ، مشيراً إلى أصل خلق الإنسان من صلصال كالفخار) فتحطم ذلك الفَخْر (الفخار) على يد الزمان تحطم آمال المتنبى وغروره وطموحه ليتساوى شعوره فى ذلك مع شعور القانعين القاعدين عن طموح المجد :

وللمنية فخٌ من هلال دجى ... شهب البزاة سواء فيه والرخم

ويضمّن ابن نباتة شعر المتنبى فى قوله[٢١١] :

لنجم هلال الدولة الحسنُ عسكر ... حوى كل قاص فى الجمال ودانى
فياجفنه الماضى وأحمر خده ... «رفيقك قيسى وأنت يمانى»
ويا حسنه الغازى نُصرت على العدا ... «ولو كان من أعدائك القمران»
ويا خصره من دون ردفيه إنما ... «عن البعد ترمى دونه الثقلان»[٢١٢]
ألا ليت شعرى إذ حكى الخصر ضمه ... وكانا على العلاّت «يصطلحان»[٢١٣]
وكافور جسم فيه للحُسن ثروة ... فليس الغوانى عنده بغوانى

---

(٢١٠) المصدر السابق ٤٦٤ .

(٢١١) المصدر السابق ، ص٥١٧ ـ ٥١٨ .

(٢١٢) فى ديوان المتنبى : « عن السعد يُرمى دونك الثقلان » ، ديوان أبى الطيب المتنبى ، طبعة عبد الوهاب عزام ، دار الزهراء ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص٣٧٧ .

(٢١٣) المصدر السابق ، ص٣٧٦ وفيه : « كانا على العلات يصطحبان » .

قضى الله يا كافور أنك أول «وليس بقاضٍ أن يُرى لك ثانى»
وكم عاشق يا ظبى خلّفْت قلبه «معار جناحِ محسن الطيران»
دليل الحشا لما نظرت قتلته بأضعف قرنٍ فى أذلّ مكان
فيالك من قلبى وطرفى تنتحى على غير منصور وغير معان
ومالك تعنى بالصوارم والقنا «وقدُّك طعّان بغير سنان»(٢١٤)

وتتغير دلالة «كافور» من حاكم ممدوح ، ثم مذموم ، عند المتنبى إلى معنى مناقض لسواد لون كافور عند ابن نباتة الذى يتغزل فى القوام الأبيض الكافورى ، فيجعله فى المحل الأول ، ولا يرى غيره فى كل ثانٍ ، إذ ليس عنده فى الحسن سواه مفارقًا ، مبنى ومعنى ، للمتنبى فى قوله :

الرأى قبل شجاعة الشجعان هو أول وهى المحل الثانى(٢١٥)

(٢١٤) المصدر السابق ، ص٣٧٧ وفيه : « وجدُك طعّانٌ بغير سنان ».
(٢١٥) المصدر السابق ، ص٣٣٣ .

- ١٢ -

خاتمــة

بهذا الحوار الخلاق الذى عقده ابن نباتة بين النصوص العربية دينية وأدبية وثقافية يتحقق المعنى الإيجابى للتناص ، فلا يعد تضمينه لأبيات المتنبى مثلاً ، تقليداً ، نظراً لتداخل العلاقة بين الإبداع والتقليد ، وبين القديم والجديد ، وبين الماضى والحاضر ، بمعنى « أن الحاضر يجب أن يبدِّل الماضى بقدر ما يدير الماضى الحاضر[٢١٦] » حسب مفهوم إليوت الذى يرى أنَّ «الجدة ستكون أكثر وضوحا فى نظام كهذا »[٢١٧] كما يرى أنَّ ما يجعل العمل الفنى أصيلا هو « أن يتماثل العمل الفنى ، وأن يكون فرديا فى الوقت نفسه »[٢١٨]، بحيث « تشكِّل أعمال الماضى الأدبية كلا ـ لا وعيا جماعيا ـ يهضمه الشاعر ، ويحوله إلى وعيه الخاص»[٢١٩] .

وبهذا المفهوم ينطلق الإبداع من قلب التأثر بالتراث السابق كما اتضح فى قراءتنا لشعر ابن نباتة فى تناصه مع التراث العربى دون أن يدعونا ذلك إلى اتهامه بالسرقة . إذ إن « اللاوعى الجمعى » المتعلق بالنماذج الأصيلة ، بمفهوم إليوت ، يجب أن يتواصل مع لاوعى الشاعر فى العملية الإبداعية[٢٢٠]، وهذه الحقيقة النفسية فى النظر إلى الإبداع وعلاقته بالتراث تجعل ما هو «أصيل» فى الفن قائماً على هذه العلاقة ، لأن الشاعر الأصيل قادر على تحويل التراث من خلال أعمال تستند إلى هذه القراءة المتميزة له»[٢٢١] ، وهو ما يراه «بلوم» فى أنَّ كلَّ نص هو

---

(٢١٦) عاطف فضول ، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس ، ص١٤٤ .
(٢١٧) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
(٢١٨) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
(٢١٩) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
(٢٢٠) المرجع السابق ، ص١٤٥ .
(٢٢١) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

نص متداخل [وكل شاعر هو ، بمعنى ما ، شاعر متداخل "Interpoet"][٢٢٢].

ومع أنّ ابن نباتة قد دخل فى قلب موضوع السرقات لأنه اتهم الصفدى بسرقة شعره ، ورد عليه الآخر اتهاما باتهام ، ومع أن المتنبى قد دخل فى قلب ذات الموضوع فألف ابن وكيع كتابا فى بيان سرقاته ،وكذلك فعل العميدى ، فإننا لا نستطيع أن نجعل تناول النقد العربى للسرقات نقداً جزئيًا ضيّق الأفق يفتقر إلى المنظومة الكلية ، فيعنى بتتبع سرقات الأدباء دون شمول نظرى ، أو وعى بتداخل النصوص كما تضمنته نظرية التناص الحديثة ، وما اتصل بها من نظريات فى النقد الغربى .

والحق أنّ هناك نظرة تعال من أنصار النظريات النقدية الحداثية من بعض الأكاديميين والمثقفين العرب الذين رأوا أن النظريات النقدية الغربية قد فاقت النقد العربى فى تناول العلاقات بين النصوص ، وبحث العلاقة بين القديم والحديث ، وبين التقليد والتجديد ، متّهمين التراث النقدى العربى بالجمود ، وجزئية النظرة إلى العمل الأدبى . والحق ، كذلك ، أنّ هذه النظرة المتعالية قامت (بتكبير) النظريات الغربية الحديثة علي حساب (تصغير) النقد العربى ، إذا استعرنا معانى مرايا عبد العزيز حمودة المحدّبة والمقعرة . والحقيقة أنّ قضايا السرقات الأدبية فى التراث النقدى العربى قد أدّت إلى أن النصوص الشعرية هى عملية خلق متفردة ، وأن تفردها يتمثل فى تجسيدها «للمكوّنات المميّزة » التى اشترك فيها الشاعر مع محصوله التراثى السابق عليه .

وعلى ذلك فالنقد العربى ،فى تناوله للسرقات الأدبية ، قد اهتم بالعلاقة بين النصوص من منظور أصالة العمل الأدبى فى تفاعله مع النصوص التى حاورها وتداخل معها ، فيما يمكن أن يطلق عليه «توارد النصوص »موازاة لتوارد الخواطر ، فلا يصير اللاحق من الأدباء ، فى مفهوم النقد العربى ، سارقا للسابق من منطلق تحاور النصوص وتفاعلها .

---

(٢٢٢) المرجع السابق ، ص١٤٦ .

فالتناص فى التراث النقدى قد تجلى فى أثر «التضمين» أو «الاقتباس» من شعر المتنبى ، مثلاً ، إذ حقق أثره البلاغى دلاليًا وجماليًا فى شعر ابن نباتة . فالتضمين ، بالمعنى الواسع ، لون من ألوان قوة الكلام ، إذ إنه «عمدة فى التبليغ» على حد تعبير الهادى الطرابلسى[٢٢٣] ، وهو مجلى لنهل الشاعر من عوالم محببة إليه، على حد تعبيره أيضاً[٢٢٤] ، مما جعل النقاد العرب يعدون استخدامه فى الشعر مصدر جمال وبراعة إذا كان تضميناً جيداً ، وقد كان تضمين ابن نباتة كذلك .

فالتناص فى التراث النقدى قد تحول إلى درس أسلوبى للجماليات التعبيرية التى وُفِّق الشاعر اللاحق فى توظيف تأثره ، عن طريقها ، بالتراث الأدبى والثقافى السابق عليه توظيفًا ناجحًا . وقد درستُ نقد ابن أبى الإصبع المصرى للشعر المتناص ، مثلا ، فى أبواب «التضمين» ، و«الإيداع» و«الاستعانة» ، و«الاشتراك» ، و«المشاكلة» ، و«التوليد» ، فوصلتُ إلى هذه النتيجة فى كتابى «نقد الشعر فى مصر الإسلامية» ، إذ دخلت هذه الأبواب عنده ضمن أبواب البديع مجلى من مجالى فن القول الأدبى ، ووجدتُ أن مفهوم «التضمين» لديه ، مثلاً ، قد تحول إلى دراسة للقيم الأسلوبية تجعل القول المضمَّن تكثيفا دلاليًا وجماليًا ، وليس سرقة أو تقليدا أو اتباعًا من اللاحق للسابق ، وذلك لاختلاف أسلوب المضمِّن ، وتغيُّر دلالة المعنى الأصلى الذى ضمَّنه[٢٢٥] . فبحث السرقات فى النقد العربى كان بحثًا فى جماليات العبارة الأدبية فى دورانها بين النصوص المؤثرة والمتأثِّرة ، كما كان عرضا للمحصول الثقافى والأدبى للناقد . فتصور الناقد العربى لموضوع السرقات الأدبية كان تصوراً للعملية الشعرية فى أغلبها ، لأنه تصور لأصالة العمل الأدبى ولتطوره، وللعلاقة بين الجديد والقديم فيه ، وعرض لجمالياته فى استحسان (أخذ) أو

---

(٢٢٣) محمد الهادى الطرابلسى ، خصائص الأسلوب فى الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ، تونس ، ١٩٨١ ، ص٣٢٢ .

(٢٢٤) المرجع السابق ، ص٣٣٠ .

(٢٢٥) انتهيت إلى ذلك بعد دراستى للسرقات فى فصل كامل ، راجع نتائجه كتابى « نقد الشعر فى مصر الإسلامية » ، من ص٣٠٠ إلى ص٣٠٧ .

(حسن اتباع) أو غيرها من مسميات تدخل فى باب التناص المعاصر ، وإن لم تأخذ مصطلحاته بأسمائها الحديثة . ومن هنا لا يعد إنجاز النقد العربى فى السرقات الأدبية بحثا فى اللفظ أو المعنى المتداول ، وإن بدا كأنه كذلك، وإنما هو بحث فى الإبداع الأدبى ، وتأصيل لقيمه الفنية ، عندما يغيِّر الشاعر المتأثِّر المعنى السابق فيكسبه طابعًا جماليًا ناتجا عن تغيير صياغتـه تغييرا موفَّقا، مما عدَّه الناقد العربى من مقاييس المهارة والبراعة الشعرية التى تتجلى فـى إجادة الشاعر اللاحق الآخذ من الشعر السابق كما بدا ، مثلا ، فى باب «التغاير»[٢٢٦] عند ابن أبـى الإصبع ، وكذلك فى باب «العكس والتبديل»[٢٢٧] ، إذ يتضح جمال الشعر المأخوذ فى سياقه الجديد المغـاير ، أو عكسه له . ومن الجـدير بالذكـر أنَّ معنى «المغـايرة» قد عَّـده التناص الحـديث من أساس العلاقة بين الجديد والقديم فى العمـل الأدبى كـمـا بيَّنا ، ولكنه فى النقـد الغربى الحديث مغايرة هادمة للتراث ، بينمـا هو فى النقد العربى مغايرة للتراث خلاقة بناءة . وقد عقـد ابن أبى الإصبع بابا بديعيا للإغراق فى المعنى المتداول هو باب «النوادر» بيَّن فيه جماليات (الطرافة والجدة) فى المعنى (المطروق) لصياغته بأسلوب طريف ، فى مداخلة «بديعة» بين الإبداع والتقليد ، وجاءت أمثلتـه مما دأب النقـاد المعاصـرون على عَدِّه اهتـمـامـا من الناقـد العـربى باستخراج السرقات[٢٢٨] . وعلى ذلك فإن الإنجـاز النقـدى العـربى تجسـيـد لأذواق النقاد العرب ، وثقافتهم العربية الإسلامية ، وتصورهم للشعر، ومفهومهم لقضاياه المختلفة التى أثارتها قضية السرقات الأدبية التى هى ، فى النقد العربى ،دراسة لمظاهر التـأثير والتـأثر بالمعنى الذى يصـدر عن الشـاعر عن طريق «اللاوعى الجـمـعى» ، مما يتسق مع النظرية المعاصرة للتناص دون افتئات عليها ، ودون إغفال لما يفترق عنها افتراق الثقافة العربية عن غيرها من الثقافات التى أنتجت نظرية التناص المعاصرة . وأهم فرق ـ فيمـا أعتقده ـ اختلاف طبيعة النظرة إلى التراث فى النقدين الغربى

(٢٢٦) ابن أبى الأصبع ، تحرير التحبير ، ص٢٧٩ .

(٢٢٧) المصدر السابق ، ص٣١٩ .

(٢٢٨) راجعه المصدر السابق ، من ص٥٠٦ إلى ص٥٠٩ .

والعربى ، إذ العلاقة بين النصوص ، كما يصورها نقد الحداثة الغربى ، أو العربى المتأثر به ، علاقة تمرد على الأطر المستقرة ، وانتهاك وصدام مع النمط الأصلى . أما العلاقة بين النصوص كما يصورها النقد العربى فبخلاف ذلك ، فهى علاقة احترام وتقدير للتراث ؛ قد يختلف الأديب العربى معه ، وقد يتمرد عليه ، أحيانا ، ولكنه فى الغالب ، ومع هذا التمرد على بعض النظم المستقرة فى الفن أو الواقع المنعكس فيه ، لا يستطيع أن يتخلى ، تماماً ، عن احترامه (الكامن) لهذه النظم . فالتقاليد (Traditions) فى النقد العربى ليست سلطة قامعة للموهبة الأدبية الفردية ، كما صورها النقد الحداثى ـ الغربى ، أو العربى الذى يسير فى طريقه ، على أنها سلطة (أبوية أو إلهية) يجب أن يدخل معها النص المعاصر فى علاقة صراع ، وهدم وبناء للتخلص من سطوتها ، وأهم معالم هذا التخلص ما أشرنا إليه من نفيهم لمركزية النصوص ، وفكرتهم عن « موت المؤلف » الذى التقت حوله المدرستان البنيوية والتفكيكية(٢٢٩) ، فى حرص على ضرورة تحقيق المبدع « للقطيعة المعرفية » مع التراث للتخلص من التقاليد الموروثة ، وهو شرط الحداثة كى يتم الإبداع(٢٣٠) . وقد أدّى تصور تيار «موت المؤلف» ، و «غياب النص» فى النقد الحداثى إلى جعل قراءة «القارئ» هى الحضور الوحيد استبدالا للمؤلف بالقارئ ، على نحوما قدمنا ، فلا يوجد ، بمفهومه ، نص نهائى ، ولا توجد قراءة نهائية موثوق بها ، بل توجد نصوص بعدد قراءة النص الواحد مما أدّى إلى درجة من فوضى التفسير(٢٣١) . أمّا النقد العربى فى دراسته للسرقات الأدبية فينفى هذه الثنائية المتعارضة المتصارعة بين الإبداع والتراث ، إذ يتفاعل الجديد مع القديم فى مفهوم الناقد العربى فيصبح الشاعر المجدِّد ، بهذا المفهوم ، هو الشاعر الذى استطاع أن يصوغ النماذج التقليدية السابقة بمهارة وصنعة فى تغيير لهذه النماذج فى عمليات تحوير وتعديل وقلب وتحويل ونقل ، وما شابه ذلك فيصير بذلك مجدِّداً لا

---

(٢٢٩) عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدّبة ، من البنيوية إلى التفكيك ، عالم المعرفة ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، العدد ٢٣٢ ، أبريل ١٩٩٨ ، ص٥٧ .

(٢٣٠) المرجع السابق ، ص٢٤ .

(٢٣١) المرجع السابق ، ص٥٩ .

مقلدا ، ومبتدعا لا متبعا . فالإنجاز النقدى العربى للتناص قد تجلى فى دراسة النقاد العرب للتأثير المتبادل بين الشعراء من منطلق أنّ احتذاء شاعر لشاعر لا يمثّل ، بالضرورة ، تقليدا لا جدة فيه ، وإنما يعكس عمق التفاعل بين الشعراء ، كما يعكس الثقافة الرفيعة للشاعر الذى يستطيع أن يوظّف ثقافته الأدبية فى تعميق رؤاه الشعرية ، وإثراء خياله الفنى ، بالاستعانة بما سبقه ، والإضافة إليه فى آن . فحركة الإبداع «مهما اتسمت بالتجديد فى الشكل والمحتوى فإنها لا بد أن تفيد من الجهد القديم ... لأنه يتسرب ، بشكل تلقائى ، إلى معجم الشاعر من الإفراد والتركيب »(٢٣٢). والالتقاء بين الإبداع والتقليد ، بهذا المنطلق فى التصور النقدى العربى ، لا يحمّل العبقرية الفردية عبئا لا تقدر على حمله [فالعمل الفنى نتاج قوة العصر مثلما هو نتاج الذهن الخلاق](٢٣٣) ، إذ تندمج النصوص ، أو الأفكار الأخرى السابقة على النص اللاحق عن طريق «الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافى »(٢٣٤).

[إن العصر يشارك فى الإبداع ، ويمثّل قوة اللحظة التاريخية "Power of the moment" التى تشترك مع قوة ذهن المبدع "Power of Man" ... فالكاتب ، على أى حال ليس قوة مطلقة ، وكذلك لا يمكن أن يكون عمله الفنى قوة مطلقة](٢٣٥) . ويعرِّف إليوت قوة العصر بأنها [تمثّل ما انتهى إلى ذهن الشاعر من تراث الماضى وتقاليده الأدبية (Tradition)](٢٣٦) . وعلى هذا يقوم التناص على «العلاقة النصية التى تصل اللاحق بالسابق فى هذا الشعر ، والتى ترد علاقات الحضور فيه على علاقات الغياب ، ويحدث ذلك فى التجاوب الدلالى الذى تشير

---

(٢٣٢) محمد عبد المطلب ، بناء الأسلوب فى شعر الحداثة ، دار المعارف ، القاهرة ، ط أولى ، ١٩٩٣ ، ص١٤٢.

(٢٣٣) محمد عنانى ، المصطلحات الأدبية الحديثة ، ص٤٢ .

(٢٣٤) أحمد زعبى ، التناص نظرياً وتطبيقياً ، ص٩ .

(٢٣٥) محمد عنانى ، المصطلحات الأدبية الحديثة ، ص٤٢ .

(٢٣٦) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

به النصـوص إلى النصـوص ، أو تردّد به النصـوص أصـداء غيـرهـا الذى يكمل معناها »[237].

ويغـدو التناص ـ بهـذا المفـهـوم الإيجـابى ـ شيـئًا لا مناص منه لأنه «لافكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما ، ومن تاريخه الشخصى ، أى من ذاكرته ، فأساس إنتاج أى نص هو معرفة صاحبه للعالم ، وهذه المعرفة هى ركيزة تأويل النص من قِبل المتلقى أيضًا »[238]. وعلى هذا الأساس لا تنداح الحدود بين القارئ والمؤلف على نحو ما رأينا فى النقد الحداثى ، ولا يغدو التراث سيفا مسلطاً على رقبة المبدع ، إذ تؤكد نظرية التناص ـ مع اختلافها فيما احتوت عليه من مسلّمات ـ « أنّ الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيدا لإنتاج سابق فى حدود من الحرية »[239]، وبحيث لا يغدو درس السرقات الأدبية فى التراث النقدى العربى مجرد تتبع لسرقات اللاحق من السابق ، إذ التناص بمثابة الهواء والماء ، والزمان والمكان للإنسان على حد تعبير مفتاح[240]. ومن هنا كان التناص « ظاهرة لغوية معقدة تستعصى على الضبط والتقنين ، إذ يعتمد فى تمييزها على ثقافة المتلقى ، وسعة معرفته ، وقدرته على الترجيح »[241]. وهذا مـا يوضح الدور الذى يمكن للمتلقى القيام به فى قراءة التناص دون افتئات على المؤلف إذ إن « هناك مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه ، ويوجّه القارئ للإمساك به »[242]. وهذا ما ينفى نظرية القـراءة بنيـوياً على أسـاس أن [علم الأدب أو البـويطيـقـا (Poetica) فـى الرطان البنيوى هو نظرية فى القراءة ابتداء][243]. وعلى هذا ، أيضاً ، تُصحّح النظرة

---

(٢٣٧) جابر عصفور ، ذاكرة للشعر ، ص٢٦ .

(٢٣٨) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص) ، ص١٢٣ .

(٢٣٩) المرجع السابق ، ص١٢٤ .

(٢٤٠) المرجع السابق ، ص١٢٥ .

(٢٤١) المرجع السابق ، ص١٣١ .

(٢٤٢) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(٢٤٣) جابر عصفور ، قراءة التراث النقدى ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، القاهرة ، ط أولى ، ١٩٩٤ ، ص٢٤ .

إلى التراث فى علاقة الإبداع به «فالمأثور لا يبلى ، ولا ينفرد بنفسه عن العمل الشخصى»[٢٤٤] ، والإحساس الجماعى بالنص يربط بين القديم والحديث ، ومن خلاله « حاور الحديث القديم ، ثم حاور القديم الحديث » ، ما كان النظام ليثبت بالتجربة الفردية ، وما كانت التجربة الفردية لتغنى قط عن النظام »[٢٤٥] . كان الحفاظ على الإطار مطلوبا ، وكان التجدد داخل الإطار مطلوبا تماما ، وهنا لا قيد على حرية الشاعر ، فهى إضافة وتشييد لا تنفصل عن نظام الأفكار[٢٤٦] .

« لقد خُيِّل إلى بعض المحدثين أن الكلام فى نظام اللغة ، وتداخل النصوص كلام فى التبرئة والاتهام ، والنقد العربى أجَلُّ وأبعد غورا ، الناقد يبحث عن الرباط أو النظام وطرق التأتّى »[٢٤٧] .

« إن فكرة نظام اللغة ذات مغزى روحى عظيم ما ينبغى لنا أن نهمله ، إنه حركة طواف مستمرة . هذا الطواف شعيرة لغوية . التداخل أو النظام شعيرة لا بد أن تؤدّى باستمرار ، والعزوف عنها عزوف عن الجماعة ، وعزوف عن حق اللغة الذى هو فوق حقوق المؤلفين »[٢٤٨] .

بل إن الأدب فى ماهيته يرتبط بالتناص ، إذ رأى « جوناثان كوللر » "Jonathan Culler" هذا الارتباط فى تساؤله حول ماهية الأدب ، فربط بين الأدب وبين التناص باعتبار النص واقعًا بين نصوص أخرى ، وخلالها ، عن طريق علاقته بها ، فقراءة شىء على أنه أدب ،على حد قوله ، يعنى « اعتباره حدثا لغويا اتخذ معناه من علاقته بخطابات أخرى »[٢٤٩] . ويوضح جوناثان كوللر هذه الفكرة

---

(٢٤٤) مصطفى ناصف ، النقد العربى ، نحو نظرية ثانية ، ص٢٢٦ .
(٢٤٥) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
(٢٤٦) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
(٢٤٧) المرجع السابق ، ص٢٢٨ .
(٢٤٨) المرجع السابق ، ص٢٢٧ .
(249) Jonathan Culler, Literary theory , : A very short introduction, Oxford, New York, Oxford University Press, 1997, P. 34 .

أيضاً فيؤكّد أنّه لما كانت قراءة قصيدة ما كعمل أدبى متصلة بعلاقة هذه القصيدة بقصائد أخرى لمقارنة ومناقضة طريقتها التى تداخلت مع طرق القصائد الأخرى ، فإنه يمكن قراءة القصائد على أنها تمثل ماهيتها الشعرية بدرجة أو بأخرى[٢٥٠]. فالتناص ، بهذا المفهوم ، هو الذى يقرب النص ـ بالمفهوم الحداثى ـ إلى أن يكون أدبا على أساس علاقته بنصوص أدبية تحدد هويته . وهذا ما تسميه النظرية الحداثية "Self Reflexivity" ويوضح كوللر هذا «الانعكاس الذاتى» للأدب بقوله « إن الأدب مران يحاول الكُتّاب به تطوير أو تجديد الأدب وهذا ، بدوره ، يتضمن ، دائمًا ، انعكاس الأدب لذاته بذاته»[٢٥١]. ومن هذا المفهوم يمكن استنتاج أهمية التناص باعتباره سياقًا أدبيًا خلاقا تُلغى فيه الحدود بين الماضى والحاضر فى سبيل تجديد الأدب وتطويره ، دون زعم لتجديد قائم من فراغ ، ودون ادعاء إبداع منبت عن السياق المحيط به ، ودون ادعاء عبقرية فردية لأديب ما إلا من خلال تداخله مع نصوص أخرى «مبدعة» ، ودون وصم للأديب اللاحق بأنه سارق من الأديب السابق .

وبعد فليس هناك أبلغ من رؤية شكرى عياد إلى العلاقة بين التراث والحداثة فى واقعنا العربى ، إذ يرى أنّ [الأقلية التى يردد الكثيرون من أفرادها ـ على الجانبين ـ شعار « الأصالة والمعاصرة » لا تحقق معنى هاتين الكلمتين ، ولا كيفية الجمع بينهما بأكثر من حرف العطف][٢٥٢]. ويوضح شكرى عياد أزمة الضياع بين الذات (العربية) ، والآخر (الأجنبى) فى مجال الفكر والفن والأدب ، فيوّجه المتوترين من طالبى التجديد فى الأدب العربى إلى أن هذا « التغيير » الذى يطلبه الجميع لا ينبثق فجأة[٢٥٣]، ويؤكّد أن « المذاهب الأدبية والنقدية » فرع من

(٢٥٠) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(٢٥١) المرجع السابق ، ص٣٥ .

(٢٥٢) شكرى عياد ، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، عالم المعرفة ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، عدد ١٧٧ ، سبتمبر ١٩٩٣ ، ص١٥ .

(٢٥٣) المرجع السابق ، ص١٦ .

قضية أكبر : قضية العلاقة بين الثقافتين العربية والغربية[٢٥٤]، مصحّحا معنى وجود «مذهب» أدبى ، إذ لا يتم معنى «المذهب» كحركة أدبية ما ، فى نظره ، «حتى تكون لها نظرة معينة إلى الكون والمجتمع وموقف الشاعر أو الكاتب المبدع منهما ، ولهذا يقوم النقد بوظيفة مهمة فى تكوين المذهب ، إذ إنه يشارك الإبداع فى تحديد النظرة والموقف»[٢٥٥]. وعلى ذلك يمكن القول بأنه إذا كان «التناص» ، مصطلحا جديدا ، قد لاقى قبولا[٢٥٦]، فإن هذا القبول يستند إلى أنه صادف نضجا فى تراثنا العربى الذى كوّن «مذهبا» أدبيا ونقديا تحققت شروطه الأصيلة .

---

(٢٥٤) المرجع السابق ، ص١٧ .

(٢٥٥) المرجع السابق ، ص٦٢ .

(٢٥٦) محمد عنانى ، المصطلحات الأدبية الحديثة ، ص٩٩ .

المصادر والمراجع

أولاً ـ المصادر :

- ابن أبى الإصبع ، تحرير التحبير ، تحقيق حفنى شرف ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ، ١٣٨٣هـ .
- ابن حجة الحموى : خزانة الأدب ، المطبعة العامرة ، بولاق ، ١٨٧٤م .
- الزوزنى ، شرح المعلقات السبع ،دار الكتب العربية ، مصطفى البابى الحلبى ، القاهرة ، د. ت.
- المتنبى ، ديوان ، طبعة عبد الوهاب عزام ، دار الزهراء ، بيروت ، ١٩٧٨ .
- ابن نباتة المصرى ، ديوان ، نشرة محمد القلقيلى ، دار إحياء التراث العربى ، بيروت ، د. ت .
- ابن وكيع التنيسى ، المنصف فى نقد الشعر ، تحقيق محمد رضوان الداية ، دار قتيبة ، دمشق ، ١٩٨٢م .

ثانياً ـ المراجع العربية :

- أحمد الزعبى : التناص نظريًا وتطبيقيًا ، مكتبة الكتانى ، ط أولى ، إربد ، الأردن ، ١٩٩٥ .

جابر عصفور :

- ذاكرة للشعر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٢ .
- قراءة التراث النقدى ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، ط أولى ، القاهرة ١٩٩٤ .

- زكى مبارك ، المدائح النبوية فى الأدب العربى ، دار الكاتب العربى ، ط ثانية ، القاهرة ، ١٩٦٩ .

- سيزا قاسم ، السيميوطيقا ، حول بعض المفاهيم والأبعاد ، ضمن كتاب « أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا » بإشرافها مع «نصر حامد أبو زيد» ، دار إلياس العصرية ، القاهرة ، ١٩٨٦ .
- شكرى عياد ، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، العدد ١٧٧ ، سبتمبر ١٩٩٣ .
- شوقى ضيف ، عصر الدول والإمارات (مصر ـ الشام) ، دار المعارف ، القاهرة ، د. ت .
- صلاح فضل ، شفرات النص ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ط أولى ، القاهرة ، ١٩٩٠ .
- عبد العزيز حمودة :
- المرايا المحدبة ، من البنيوية إلى التفكيك ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، العدد ٢٣٢ ، أبريل ١٩٩٨ .
- المرايا المقعرة ، نحو نظرية نقدية عربية ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، العدد ٢٧٢ ، أغسطس ٢٠٠١ .
- عمر موسى باشا ، ابن نباتة المصرى ، أمير شعراء المشرق ، دار المعارف ، ط ثالثة ، القاهرة ، د. ت .
- عوض الغبارى :
- مقامات السيوطى ، دراسة فى فن المقامة المصرية ، دار الثقافة العربية ، القاهرة ، ٢٠٠٢ .
- نقد الشعر فى مصر الإسلامية ، دار غريب ، القاهرة ، ١٩٩٦ .

- فدوى مالطى دوجلاس ، بناء النص التراثى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٥ .
- محمد زغلول سلام ، الأدب فى العصر المملوكى ، جـ٣ ، الشعر والشعراء ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٩٦ .
- محمد عبد المطلب ، بناء الأسلوب فى شعر الحداثة ، دار المعارف ، ط أولى ، القاهرة ، ١٩٩٣ .
- محمد عنانى ، المصطلحات الأدبية الحديثة ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، القاهرة ، ١٩٩٦ .
- محمد مفتاح :
  - تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص) المركز الثقافى العربى ، ط ثانية ، المغرب ، الدار البيضاء ، ١٩٨٦ .
  - دينامية النص ، المركز الثقافى العربى ، ط أولى ، بيروت ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧ .
- محمد الهادى الطرابلسى ، خصائص الأسلوب فى الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ، تونس ، ١٩٨١ .
- مصطفى ناصف ، النقد العربى ، نحو نظرية ثانية ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، العدد ٢٥٥ ، مارس ٢٠٠٠ .
- نصر حامد أبو زيد ، العلامات فى التراث ، ضمن كتاب « أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيموطيقا » ، مرّ ذكره .

ثالثاً : المراجع المترجمة :

- إليوت ، التقاليد والموهبة الفردية ، ترجمة لطيفة الزيات ، الأنجلو ، القاهرة ، د. ت .

- جوليا كريسطيفا ، علم النص ، ترجمة فريد الزاهى ، دار توبقال للنشر ، ط أولى ، المغرب ، الدار البيضاء ، ١٩٩١ .
- رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة وتقديم جابر عصفور ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ط أولى ، القاهرة ، ١٩٩١ .
- رولان بارط ، لذة النص ، ترجمة فؤاد صفا ، والحسين سبحان ، دار توبقال للنشر ، ط أولى ، المغرب ، الدار البيضاء ، ١٩٨٨ .
- عاطف فضول ، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس ، ترجمة أسامة إسبر ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٠ .

رابعاً : الدوريات

- صبرى حافظ ، التناص وإشاريات العمل الأدبى ، مجلة ألف ، القاهرة ، ربيع ١٩٨٤ .

خامساً : مراجع باللغة الإنجليزية :

- Barthes (roland), "From Work to Text" in : Textual Strategies " Edited and with an Introduction by Josué V. Harari, Cornell University Press, 1979 .
- Culler (Jonathan), Literary Theory, A Very Short Introduction, Oxford, New York, Oxford University Press, 1997 .
- Foucaut (Michel), What is an Author?, In "Textual Strategies".
- Harari (Josué V.), Critical factions / Critical fictions , In " Textual Strategies".

- Penuel (Arnold M.), Intertextuality in Garcia Márques, Spanish Literature Publications Company , York, South Carolina, 1994 .
- Preminger (Alex), Princeton Encyclopedia of poetry and poetics, princeton University Press, 1965 .
- Riffaterre (Michael), Generating Lautréamont's Text, In "Textual Strategies".